Національна академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського
Національна музична академія ім. П. І. Чайковського

Анатолій Іваницький

Історичний синтаксис фольклору

Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики

Вінниця
НОВА КНИГА
2009

УДК 398'367(477)
ББК 82.3(4УКР)
І-19

Іваницький А.І. Історичний синтаксис фольклору.
І-19 Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2009. – 404 с. з нотами, фото, схемами, покажчиками

ISBN 978–966–382–207–5

В роботі обстоюється принципово новий погляд на походження музики. Особливість концепції полягає в урахуванні триєдності мислення, мови й музики. Для виявлення й хронологізації стадій розвитку музики використовується синтаксичний апарат. Маючи комплексний характер, дослідження спирається на досягнення етномузикології, логіки, палеопсихології, лінгвістики, археології, історії, етнографії. Часова дистанція дослідження – від зародків мовно-музичною синтактики у верхньому палеоліті до виникнення респонсорного музичного періоду в пізньому Середньовіччі.

Книга адресована науковцям, викладачам, студентам музичних академій, університетів, а також особам, зацікавленим історією й теорією музичного фольклору та культурогенезу.

УДК 398'367(477)
ББК 82.3(4УКР)

Відповідальний редактор – академік НАН України, доктор історичних наук, професор *Г.А. Скрипник*

Рецензенти:
Доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії музики України, професор ***І.М. Юдкін***
Доктор мистецтвознавства, професор ***В.Й. Козлін***
Доктор мистецтвознавства, професор ***О.С. Смоляк***

ISBN 978–966–382–207–5

Ми стикаємося з парадоксом: для певної мети (наприклад, при постановці генетичної наукової проблематики) припустимо використовувати матеріали конкретної фольклорної культури як джерела історичної інформації про епоху, в яку даний етнос ще не склався.

Климент Квітка

В науці не існує обмежень на будь-яку сусідню чи віддалену ділянку, де висів би напис: "Стороннім входити заборонено..." Коли ти чітко усвідомлюєш межі власного знання, а хід дослідження вимагає зробити крок на "чужу землю", ти не будеш сумніватися, що вона "нічийна", а збільшиш коефіцієнт власної поінформованості. Завдяки цьому побачиш її рубежі та обриси того, що пролягає за ними.

Борис Поршнєв

Зміст

ЧАСТИНА ДРУГА, ТЕОРЕТИЧНА

ЧАСТИНА ТРЕТЯ, АНАЛІТИЧНА

Автор та його книга

Анатолій Іваницький – провідний український вчений в галузі етномузикології, автор широко відомих праць з музичної фольклористики та музично-фольклористичної педагогіки. Фольклористичні дисципліни читаються в музичних закладах України за його науковими працями, посібниками й підручниками. Віддаючи належне доробкові доктора мистецтвознавства, професора Анатолія Іваницького, мушу сказати: було би не зайве побачити в ближчому майбутньому рівнозначні – як наукові, так і, особливо, музично-педагогічні роботи інших наших авторів-етномузикологів.

Хочу наголосити: відомі західноєвропейські вчені Йоган Готфрид Гердер, Герберт Спенсер, Курт Закс, Жюль Комбар'є, вітчизняні фольклористи Олександр Потебня, Філарет Колеса, Климент Квітка, Володимир Гошовський та інші численні дослідники історії культури, літератури, музики та фольклору завжди поєднували науково-дослідницьку працю з університетською та консерваторською лектурою. На цій підставі виникали відомі наукові школи.

Анатолій Іваницький є представником (навіть одним з фундаторів) нового національного напрямку етномузикознавства, який за *комплексною методологією* зближується з музично-історичною культурологією. Її фундаментальні прикмети полягають, по-перше, в *міждисциплінарній* координації підходів до *генетичних* проблем культури, по-друге, в оперті теоретичних розвідок на *польові* дослідження, по-третє, в поєднанні науки з *суспільно-педагогічними потребами.* Щодо останнього, праці Анатолія Іваницького успішно ствердили національну ідею в галузі етномузикознавчої педагогіки.

В цілому науковий та педагогічний доробок професора Анатолія Іваницького становить немалий корпус (разом із збірниками народної музики, монографіями, публікаціями музично-фольклористичної спадщини, навчальними посібниками це півтора десятка книг – не кажучи вже про виступи на радіо, телебаченні та сотні статтей). В різнобічній етномузикознавчій діяльності автор не лишив поза увагою жодної вагомої її сторони. Ним зроблено немалий внесок в історію й теорію музичної фольклористики, музично-фольклористичну педагогіку, в

теорію та практику польових досліджень, у популяризацію народної музики.

Спеціально треба відзначити без перебільшення подвижницьку працю Анатолія Іваницького з підготування, текстологічного опрацювання, наукового коментування й видання музично-фольклористичних праць та епістолярної спадщини Климента Квітки. Доробок цього українського вченого світового рівня (до речі – чоловіка нашої великої поетеси Лесі Українки) перебуває в полі професійних інтересів Анатолія Іваницького протягом усього наукового життя. Зокрема, ним 2005 року, до ювілею з народження Климента Квітки, було оприлюднено у двох томах "Українські народні мелодії" К. Квітки. Перша частина – "Збірник" – перевидання праці, що уперше побачила світ у 1922 році. Але це не повторення першодруку: книга оснащена вагомим науковим апаратом: аналітичною статтею, докладними коментарями та, що насамперед слід відзначити, – вміщено близько 100 нових текстів народних пісень, які були відсутні у виданні 1922 року (з незалежних від К. Квітки причин). Частина друга – авторський "Коментар" К. Квітки до збірника "Українські народні мелодії". "Коментар" до 2005 року перебував у рукописі (312 сторінок машинопису). Це єдине у світовій етномузикології видання, де власні записи так докладно прокоментовані самим записувачем. Загалом двотомник "Українські народні мелодії" К. Квітки, підготовлений А. Іваницьким, обіймає 850 сторінок друкованого тексту, дослідницькі статті, коментарі, текстологічні зауваги. За рівнем оприлюднення наукової спадщини це видання з цілковитими підставами слід зарахувати до зразкових у вітчизняній та європейській етномузикології.

Згадаю ще одну фундаментальну працю Анатолія Іваницького – "Історична Хотинщина. Науково-етнографічне дослідження. Збірник фольклору" (2007 рік, 576 сторінок). У книзі вміщено майже 350 зразків пісень та української народної інструментальної музики (зокрема, в додатку – півтора десятки пісень російських старовірів із Сокирянського повіту, які емігрували на наші землі у XVIII столітті). Записи було здійснено і транскрибовано автором протягом 1980-х років. Книга відкривається розгорнутим дослідженням, де розглянуто історію краю,

збирання народної музики, описано особливості її жанрового складу, подано характеристику й типологію вміщених музичних зразків.

Особливо вагомим з погляду історії науки є те, що, крім огляду нових матеріалів, подається їх порівняльний аналіз із записами останньої чверті XIX століття, що були зроблені на цій території земським статистиком Сергієм Венґрженовським і опубліковані на початку XX століття Миколою Лисенком. Таким чином, до *синхронічного* обстеження музичної культури регіону кінця XX ст. було перекинуто *діахронний* "місток" в кінець XIX ст. Науковий апарат книги укладено на рівні вищих вимог світової музичної етнографії. Достатньо сказати: в книзі міститься 8 покажчиків загальним обсягом майже 50 сторінок (4 емпіричних та 4 аналітичних). І, що особливо вагомо: до книги докладено *компакт-диск*. На ньому відтворюється кілька десятків зразків автентичного співу з Хотинщини в записах автора, а також його праці: "Український музичний фольклор", "Українська музична фольклористика", "Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики)", "Чумацькі пісні" (1989 р.) і сама книга "Історична Хотинщина" в електронному варіанті. Так само подано "Українські народні мелодії" К. Квітки, згадувані вище, – усього на диску близько 2 тис. сторінок текстів і нот. По суті, "Історичну Хотинщину" в обговореному варіанті можна зарахувати до жанру своєрідного енциклопедично-авторського видання, де читач знайде відповіді мало не на всі питання сучасної історії й теорії музичної фольклористики. Нарешті, видання оснащене фотоблоком. Більшість світлин – авторські фото, зроблені під час польових досліджень: тут археологічні рештки, види Дністра, Хотинської фортеці, народних ремесел, житла, і, зрозуміло, – портрети співаків та народних музик.

Час, однак, перейти до огляду нинішньої праці.

Таємниця звука (або мистецтва музики) була і є вагомою часткою життя людини в усі часи. Без музики немислиме суспільство. Не випадково філософському й онтологічному опрацюванню містицизму звука присвячені численні, всесвітньовідомі праці індійської Веданти. Ми живемо серед царства звуків. Але, користаючись повсякденно піснею

чи інструментальною грою, мало хто замислюється, як і коли виникла чарівна організованість звукового дива. Відповідь намагалися знайти, починаючи з античності, філософи, психологи, біологи, економісти, історики – зрозуміло, й музикознавці. Першим, як здається, був Страбон, давньогрецький географ та історик.

Музика, на відміну від мови, не має смислового ряду (тобто, вона не дає відповіді на питання: про *що* са́ме йдеться у певній мелодії). Тому виникає одвічна проблема: як розуміти музику? Слухач віддається власній стихії: домислює образи, відтворює спогади, пов'язані із чутими колись мелодіями. Проте музика має виключно власну образну сферу: *почуття, переживання,* – діапазон від смутку до радості з нескінченними градаціями. І тут з музикою не може змагатися жодне мистецтво – інакше не було би в ній потреби. Отже, сферою музики є не зміст, а емоції. Її не можна зрозуміти, зате можна *відчути.* У пісні, яка складається з тексту і наспіву, значну допомогу почуттям подають співані слова.

У зв'язку з цим викликає інтерес проблема *модальності* (в лінгвістиці це поняття характеризується як відношення змісту висловлювання до форми висловлення, а формою по темі нинішньої монографії є інтонація). Наприклад: "*Я розмовляю*" – так звана нейтральна, розповідна модальність, яка ствердилася доволі пізно, від середини неоліту. Те ж саме можна вимовити як запитання: "*Я розмовляю*?" Або як спонукання, імператив: "*Я розмовляю!!!*" – себто, оклик: не заважайте мені розмовляти!

Спонукальна модальність почала формуватися ще в ранньому палеоліті (не менше мільйона років тому, в палеоантропів). Пізніше (у кроманьйонців, близько 40 тисяч років тому), коли постали перші явища контактної[1] (можливо, правильніше – *діалогічної*) магії, спонукальна модальність уклалася як інтонаційна основа звертання до богів, духів. Саме комунікативна спонукальність почала стверджувати такі явища музичної форми, як повторюваність (серіація), як невеликий діапазон

---

[1] Як зазначає німецький філософ Ганс-Георг Гадамер, "мова набуває власного справжнього буття лише у розмові, тобто при здійсненні взаємопорозуміння". – *Ганс-Георг Гадамер.* Істина і метод. Основи філософської герменевтики. У двох томах – К.: Юніверс, 2000. Т. 1. – С. 412.

первісних мелодій. Адже тільки на верхівці звукового діапазону можна співати *голосно* – достатньо голосно, щоб почули боги й духи, до яких зверталися прадавні люди у пошуках підтримки й пояснення явищ навколишнього світу. Це ж саме простежуємо і в сучасному мовному спілкуванні: коли хто когось гукає, "*кричить*" завжди високо і на відповідних до такої динаміки звуках, які перебувають на вершині діапазону мовця. Між іншим, звичка сучасних селян співати голосно і без нюансування – це не щось інше, як цінний звуковий і стильовий релікт ще від часів палеоліту; тут зберігається протягом мало не мільйона років манера, яка розвинулася як засіб спілкування з потойбічними силами. Зрозуміло, сучасні народні співаки співають *для себе,* але ще не так давно (у пізньому Середньовіччі) віра в духів існувала. Та навіть на зламі XIX–XX століть ЄвгеніяЛіньова відзначала схильність українських селян до магічного пояснення світу. Отже, прийоми серіації (повторності) в обрядових піснях, вузький діапазон мелодій засвідчують збереження решток колишньої спонукальної мовної модальності.

Стосовно виникнення музичної форми і музичного мислення слід зазначити, що процес відбувався в єдності мислення, мови та музики. Ця теза є центральною в дослідженні доктора мистецтвознавства, професора Анатолія Іваницького "Історичний синтаксис фольклору". Вона ретельно й переконливо опрацьована. А головний метод, що застосовує автор, спирається на синтаксичний інструментарій. Причому, категорії синтактики поширюються ним одночасно на мову й музику, а спільним координатором виступають логічні фігури мислення. Що ще цінно – автор простежує виникнення у часі кожної з логічних фігур (бінарних опозицій, композицій бінарностей, серіації, класифікації тощо). А наслідком стає доказова методика *хронологізації* синтаксичних явищ, які паралельно проявляються в мові й музиці і дозволяють відповідно висувати досить точні (в історичному часі) підстави датування тих чи інших явищ музичної структури.

Наприклад, спираючись на дані історичної лінгвістики, ми можемо вказати на час формування *простого* речення, укладеного з чітко ствердженими двома "центрами тяжіння": суб'єктним і предикатним. Музична фраза (інколи мотив) є за *інтонаційною будовою* модально-синтаксичним аналогом простого речення. Отже, якщо просте речення

за даними історичної лінгвістики виникло у *мезоліті* (близько 12 тисяч років тому), то й музичний мотив славнозвісного в обробці Миколи Леонтовича "Щедрика" міг виникнути у той же час. Зрозуміло, не слід сказане розуміти буквально, буцімто саме цей, відомий нам "Щедрик" співався вже в мезоліті. Справа в іншому: автор монографії переконливо доводить, що музичні форми саме такої *структури* могли вже існувати у той час (але, звичайно, не конкретний "Щедрик").

Отже, неможливо декодувати і зрозуміти "таємниці" походження музики поза триєдністю *мислення – мова – музика.* Причому, керівною є роль мислення. Воно домінантне. Чим би людина не займалася, її дії спираються на основні логічні фігури: бінарні опозиції, дипластії тощо. На цій підставі виникають композиції бінарностей. Наприклад, просте речення складається з суб'єкту й предикату, а це досить складна бінарність, яка в конкретній мовній ситуації ускладнюється семантичними, морфологічними, допоміжними мовними засобами (частками, вставними словами, вигуками та ін.).

Особливо складною є взаємодія звука, слова і мови в поезії.

Г.-Ґ. Ґадамер, замислюючись над мелодикою поетичного слова, поетичної мови і намагаючись відчути й передати гармонію, рівновагу звучання й сенсу, яка породжує поетичну форму, зазначав:"Кожному з нас відомо, що звук музики – це взагалі насамперед "звук". Отже, виникає запитання, що може означати те, що слово і мова у вірші – це і слово, і мова найбільшою мірою. Що це дає для організації буття мови поезії? Внаслідок структурування звуків, рим, ритмів, вокалізації, асонансів тощо формуються стабілізуючі фактори, які повертають назад сказане, спрямоване назовні слово, і змушують його замкнутися в собі: таким чином вони домагаються єдності "образу".[1]

У музичній формі надзвичайно складні взаємодії мислення і звука.

У зв'язку з цим слід підкреслити, що в монографії доказово проведено паралель між єдиними логічними підставами мови і музики. Доцентровим фактором формотворення (як мовного, так і музичного, але й ширше – будь-якої діяльності) є *мислення* та його логічні фігури.

---

[1] *Ганс-Ґеорг Ґадамер.* Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – С. 122.

Але в тексті книги ця думка не просто виочнюється – це є провідна методологічна ідея дослідження.

Слід наголосити, що методика розв'язання питань походження музики в Анатолія Іваницького оперта на комплексний підхід. На відміну від попередників, автор не задекларовує певну гуманітарну чи природничо-фізіологічну позицію (як це свого часу робили Спенсер, Дарвін, Бюхер та ін.), а пропонує принципово новий погляд. Його підстави – неподільність мислення, одночасність виникнення усіх складників культури, заперечення пріоритету у виникненні мистецтва якогось одного його різновиду (танцю, образотворчого мистецтва, співу тощо). Ця праця є логічним розвитком концептуальних ідей Анатолія Іваницького, які були вже частково опрацьовані у розглянутих вище книгах.

У дослідженні подається не тільки теоретично обґрунтований погляд на походження музики, але й у частині третій вміщено вісім аналітичних нарисів. В них розв'язуються конкретні дослідницькі проблеми: виникнення музично-ладового мислення, підстави ритмоструктурної типології, особливості строфічної форми (російська протяжна пісня), генетичні джерела поетичних тропів (паралелізм). Нариси є прикладами унаочнення опрацьованої методики й методології та її застосування для порушення питань і таємниць далекого минулого. Серед них – спроба хронологізації жанрів фольклору на підставі розгляду синтаксичної складності текстів (виявляється, гіпотаксис може бути доказовим джерелом жанрової і часової атрибуції фольклору). Викликає інтерес нарис, присвячений проблемі реставрації пісень, які свого часу не були записані разом з мелодією ("Типологія купальської пісні "Гей, око Лада"). В недалекому майбутньому, запевняє автор, ця проблема буде вирішена за допомогою комп'ютерних технологій. Дещо окремо стоїть нарис, присвячений езотеризму обрядових наспівів (по суті, зроблено підхід до реставрації сакральної, священної підоснови мелодики пісень обрядового роду). Тут можна говорити про початок становлення нового погляду на історію й типологію фольклору.

Як кожна нерядова праця, монографія "Історичний синтаксис фольклору" викличе, сподіваємося, небайдуже ставлення та фахові науково-

критичні відзиви. Безперечно, такі праці потрібні насамперед для поглиблення теоретичної проблематики міждисциплінарних досліджень, але не меншою мірою – для збудження творчої (можливо, й не лише етномузикологічної) думки.

Микола Жулинський
академік НАН України,
доктор філологічних наук, професор,
директор Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Вступ

Пізнати далеке минуле допомагає не лише археологія. Дієвість методів етномузикознавства в декодуванні історичної інформації стверджено у працях К. Квітки та його послідовників[1]. Але й археологія не обмежується викопними рештками. Для реконструкції особливостей побуту, вірувань, мислення первісного суспільства вона послуговується *етнографічими* спостереженнями над сучасними відсталими племенами (*реліктовими етносами*, за визначенням Л. Гумільова), які сотні і тисячі років перебувають у стані гомеостазу[2].

Про міждисциплінарні потреби в історичних дослідженнях пише український археолог Л. Залізняк: "Дані *етнографії* дозволяють реконструювати первісне суспільство у найскладніших його проявах, але не дають підстав для визначення хронологічних рамок існування реконструйованої моделі. *Археологічні* матеріали через свою фрагментарність, навпаки, непридатні для відтворення складних, функціонально зв'язаних систем, якими є суспільство, зате дозволяють досить точно

[1] Див., зокрема, етномузикологічні праці, де зроблено вагомий теоретичний і практичний весок у методику етноісторичних досліджень: *Квитка К.* Избранные труды. Т. 1. Історичні підстави викладено у статті "Об историческом значении календарных песен" (с. 73–99); *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971 (гіпотеза про лемків-білохорватів – нарис "По следам одной свадебной песни славян", с. 50–80). Ряд думок про уличів і тиверців при дослідженні музично-пісенних типів "Маланки" у Подністров'ї висловлено в роботі: *Мироненко Я. П.* Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: история и современность. – Кишинев, 1988. Вказані (та інші) праці зосереджені на проблематиці етногенезу, міграції, асиміляції племен і народів. Можна стверджувати: такий напрям в етномузикології на сьогодні успішно склався.

Але в "Історичному синтаксисі фольклору" мною поставлено й опрацьовано інші завдання: за предмет дослідження обрано аспект антропогенної об'єктної сфери – власне генезис, але не народів, а явищ культури. Цей напрям також має свою літературу (про неї на відповідних сторінках дослідження). Але його в етномузикології поки що не забезпечено методологічно. Цьому присвячено нинішню працю.

[2] *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера земли. – М., 1993. – С. 132–133.

датувати досліджуване історичне явище. Тому перепони на шляху відтворення первісної історії, які окремо стоять перед археологією та етнографією, можуть бути подолані *при взаємодії цих наук*"[1] (курсив мій. – *А. І.*).

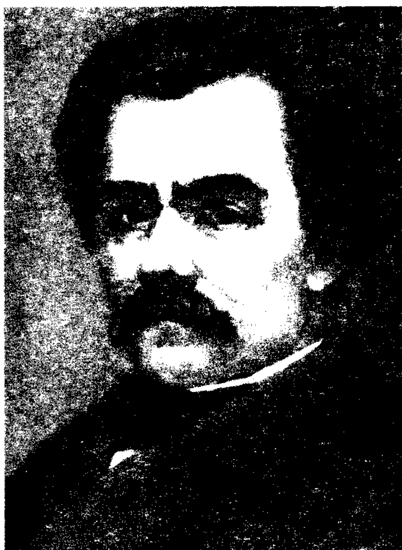
Така позиція співпадає з головною методологічною посилкою нинішньої праці. Вона полягає в *координованому* вивченні мислення, мови та музики.

Володимир Вернадський, аналізуючи розвиток науки XX століття як планетне явище, підкреслив її особливість: "У наш час рамки *окремих наук,* на які розпадається наукове знання, не можуть точно визначити область наукової думки дослідника, *точно схарактеризувати його наукову роботу*. Проблеми, які його цікавлять, найчастіше не вкладаються у рамки окремо встановленої, сформованої науки. *Ми спеціалізуємося не за науками, а за проблемами*" (курсив мій. – *А. І.*). І далі: "Особливе положення займає *логіка,* найтіснішим чином, нерозділько пов'язана з людською думкою, що однаково охоплює *усі науки* – і гуманітарні, з одного боку, і науки математичні – з іншого"[2] (курсив В. Вернадського). Відповідно мною було розширено теоретичні пошуки через поглиблення зв'язків з логікою, палеопсихологією, лінгвістикою, етнографією, історією, археологією, палеоживописом. Опрацювання методики декодування музично-історичної інформації супроводжувалося паралельним узагальненням у підручниках та посібниках з фольклору та фольклористики здобутків історичних галузей науки. У педагогічних працях і лекційній діяльності я апробував власні погляди на розвиток первісного мистецтва і фольклорної традиційної музичної культури, яка є його прямим продовженням. Одночасно йшла багаторічна праця над оприлюдненням наукової спадщини Климента Квітки, де містяться передові думки про специфіку народної музики і методику її досліджень.

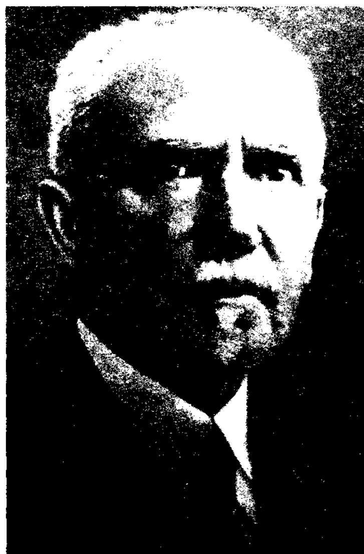
---

[1] *Залізняк Л.* Передісторія України X–V тис. до н. е. – К 1998. – С. 60–61.

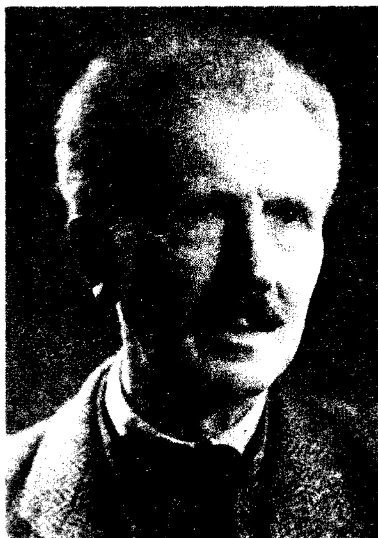
[2] *Вернадський В. І.* Наукова думка як планетне явище / Вибрані праці. – К., 2005. – С. 193, 218.



1. Петро Сокальський (1832–1887)



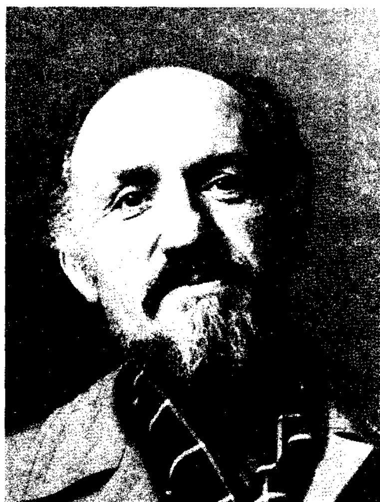
2. Філарет Колесса (1871–1947)



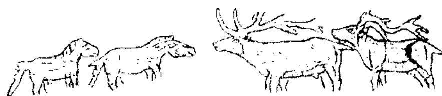
3. Станіслав Людкевич (1879–1979)



4. Климент Квітка (1880–1953)



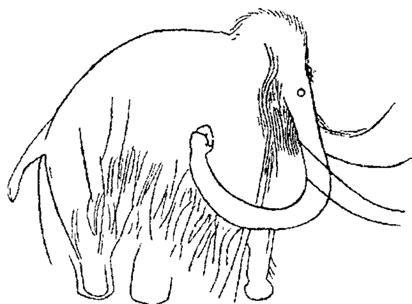
5. Володимир Гошовський
(1922–1996)



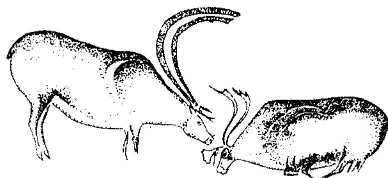
8. Зображення коней та оленів на жезлі із Ла Мадлен, Франція (*Ефименко П. П.* Первобытное общество/ – Л., 1938)



7. Зображення оленя з гроту Комбарелль, Франція (*Ефименко П. П.* Первобытное общество – Л., 1938)



6. Зображення мамонта з гроту Комбарелль, Франція, солютре (*Ефименко П.П.* Первобытное общество. – Л., 1938)



10. Зображення оленів на пасовиську, печера Фон де Гом, Франція (*Залізняк Л.* Передісторія України X–V тис. до н.е. – К., 1998)



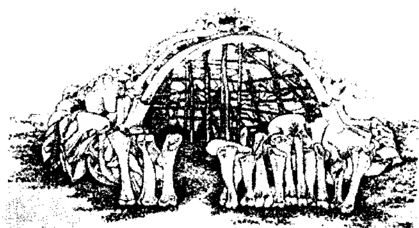
9. Стадо північних оленів. Гравюра на кістці із Тейжа, Франція
(*Ефименко П.П.* Первобытное общество – Л., 1938)



11. Полювання на північних оленів
на річковій переправі у фінальному
палеоліті. Реконструкція Л. Залізняка та
П. Корнієнка (*Залізняк Л.* Передісторія
України X–V тис. до н.е.)



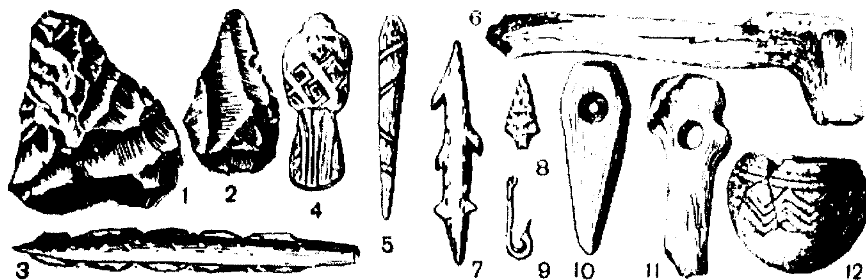
12. Стійбище мадленського часу під
Мізином Чернігівської обл. (*Бибиков С.Н.*
Древнейший музыкальный комплекс из
костей мамонта. – К., 1981. Художник Є.І.
Муштенко, форзац)



13 Реконструкція житла із кісток мамонта.
Межиріч, Україна (*Залізняк Л.* Передісторія
України X–V тис. до н.е.)

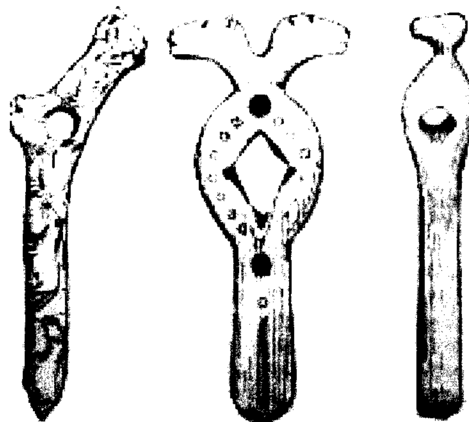


14. Світильник мадленського часу.
Печера Ла Мут, Франція (*Ефименко П.П.*
Первобытное общество – Л., 1938)



15. Вироби людини кам'яної доби з території України:
Палеоліт: 1 – ручне рубило; 2 – гостроконечник; 3 – наконечник списа з кам'яними вкладнями; 4 – фігура пташки; 5 – голка; 6 – молоток з рогу північного оленя
Мезоліт і неоліт: 7 – кістяний гарпун; 8 – наконечник стріли; 9 – рибальський гачок; 10 – сокира; 11 – мотика з рогу звичайного оленя; 12 – ліпна глиняна посудина
(*Український радянський енциклопедичний словник*, т. 3, 1967)



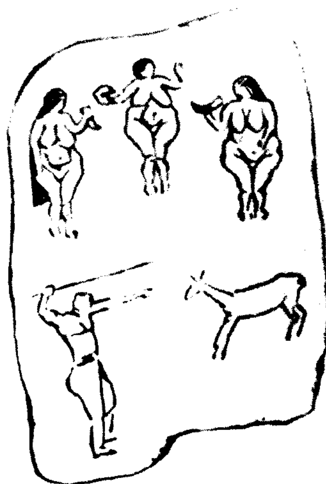


17. Випрямлячі (для роботи з нагрітою кісткою). Мадленські – ліворуч, сучасних народів півночі – праворуч (*Ефименко П.П.* Первобытное общество)

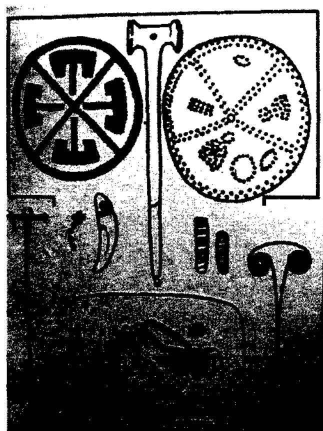
16. Вироби з кістки: 1 – наконечник дротика або рогатини; 2 – випрямляч; 3 – голка (*Бибиков С.Н.* Древнейший музыкальный комплекс ...)



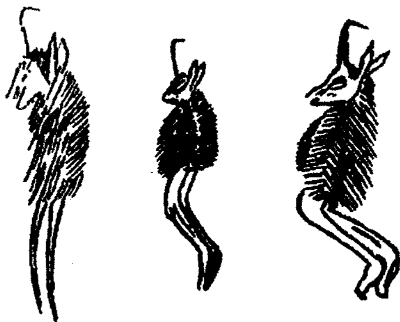
18. Риболовецький інвентар з кісток та рогу оленя (*Даниленко В. Н.* Энеолит Украины. – К., 1974)



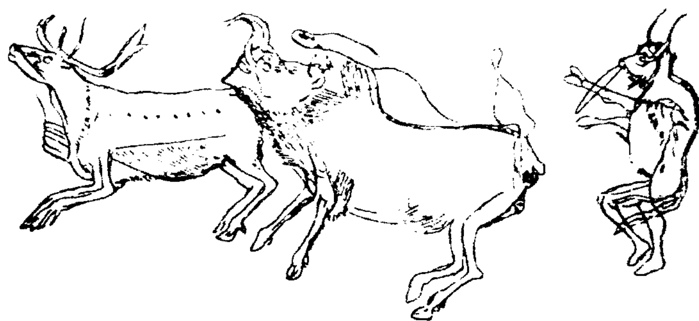
19. Танцюючі жінки та мисливець. Оріньяк-солютре. Барельєф з Лосселя, Франція. Реконструктивна композиція С. Замятіна (*Бибиков С.Н.* Древнейший музыкальный комплекс ...)



20. Магічні амулети з символікою возів, світил та "небесного цебра". Друга половина III тис. до н.е. Знахідки з-під Сачхері (Закавказзя) та Побужжя (Україна). (*Шилов Ю.* Брама безсмертя. – К., 1994)



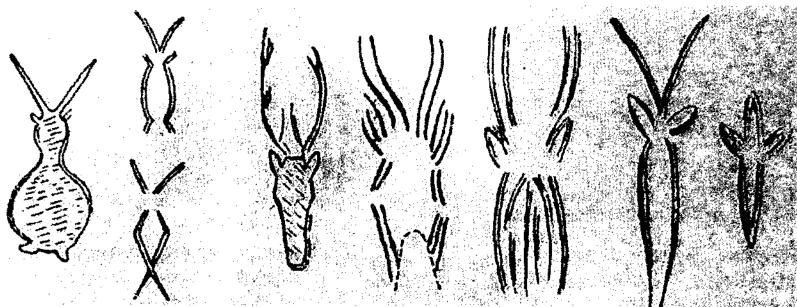
21. Зооморфне уподібнення в танцях. Мадлен. Тейж, Франція. За О. Окладниковим (*Петров В.* Мислення родового суспільства. – К., 2007)



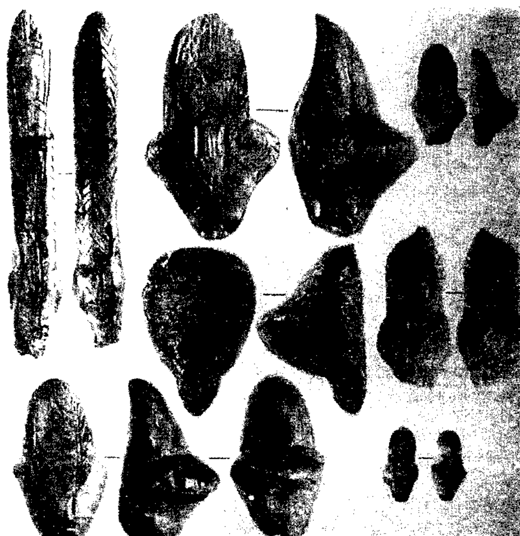
22. Зображення людей, що уподібнюються тваринам
(*Петров В.* Мислення родового суспільства)



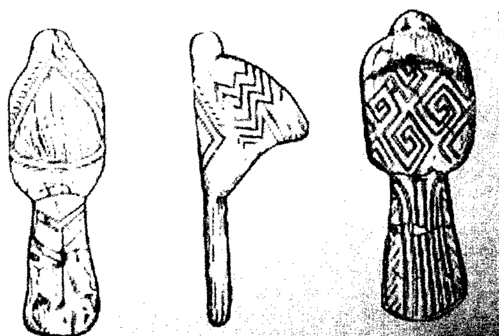
23. Личини напівлюдей-напівтварин у мадленському мистецтві Франції. 1 та 8 – грот Істюріц; 2, 3, 4 – Маркам; 5 – Альтамира; 6, 7 – Комбарелль
(*Ефименко П. П.* Первобытное общество)



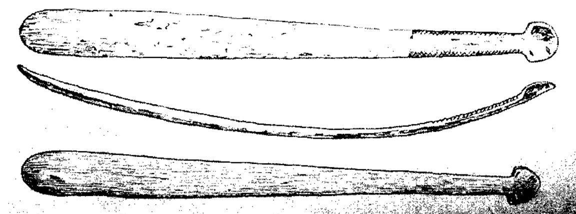
24. Стилізовані зображення тварин у мадленському мистецтві Франції
(*Ефименко П.П.* Первобытное общество)



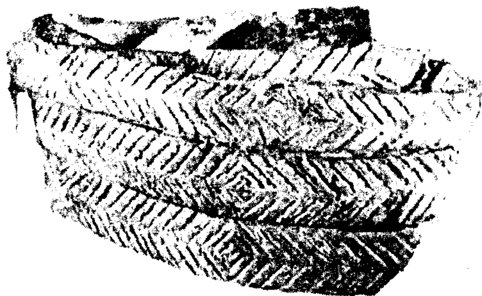
25. Статуетки з бивня мамонта із Мізина (*Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс...)



26. "Пташка" з мізинської стоянки. Мадлен, Україна. Ромбічно-килимовий орнамент відтворює візерунок дентину на зрізі бивня мамонта (*Ефименко П.П.* Первобытное общество)



27. Музичні тріщотки з ребра мамонта. Костенки-1, Україна (*Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс...)



28. Шумовий браслет із бивня мамонта (*Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс...)



30. Синантроп (*Ефименко П. П.* Первобытное общество)



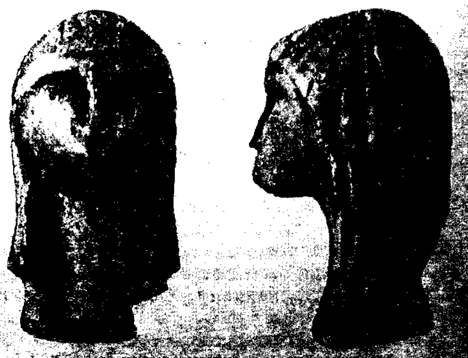
29. Пітекантроп (*Ефименко П. П.* Первобытное общество)



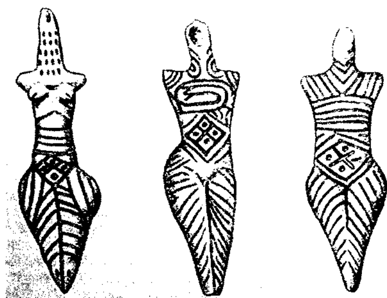
31. Неандерталець (*Ефименко П. П.* Первобытное общество)



32. Мисливець пізнього палеоліту (*Залізняк Л.* Передісторія України X–V тис. до н.е.)



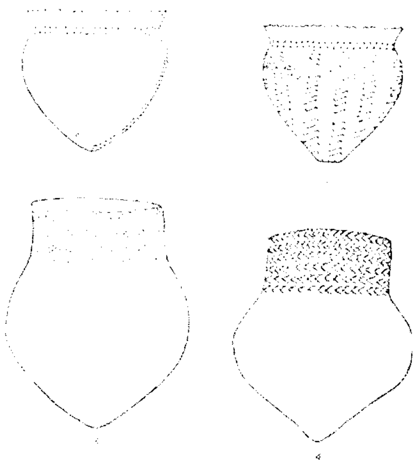
33. Жіноча голівка із слонової кістки. Солютре. Брассемпуі, Франція. (*Ефименко П. П.* Первобытное общество)



34. Трипільські статуетки з відбитками зерен та знаками засіяного поля.
У скульптурках підкреслено головні ознаки *відтворення*: питомі риси жіночої статури та активацію *засіювання:* сліди зерен засвідчують акт запліднення (*Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян. – М, 1981)



35."Печера чаклуна". Праворуч прорис вугіллям Лосихи – символу Великої Матері, від якої вівся родовід (*Даниленко В. М.* Кам'яна Могила. – К, 1986)



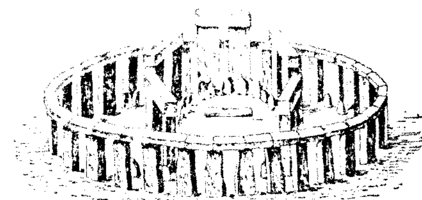
36. Посудини стоговського періоду з Середнього Дніпра: 1 – Бортничі; 2 – Никольська Слобідка III; 3 – Мокра Калигірка; 4 – Великий Куг (*Даниленко В.Н.* Энеолит Украины. – К., 1974)



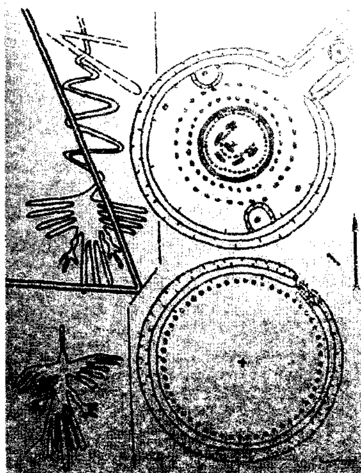
37. Енеолітична кераміка з меандровим та зиґзаґоподібним орнаментом. Ці знаки виникли в епоху солютре-оріньяк (близько 30 тис. років тому). Відгомін меандрової орнаментики засвідчується також в сучасних народних ремеслах – зокрема, писанкарстві (*Рыбаков Б.А.* Язычество древних славян)



38. Антропоморфні стели індоєвропейських скотарів III тис. до н.е. Зображено родового патріарха з атрибутами вождя племені та пастухів. Південна Україна (*Залізняк Л.* Передісторія України X–V тис. до н.е.)



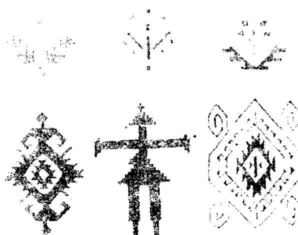
39. Мегалітична ритуальна споруда часів енеоліту (кромлех) в місцевості Стоунхендж, Англія (*Малая советская энциклопедия*, т. 5, 1959)



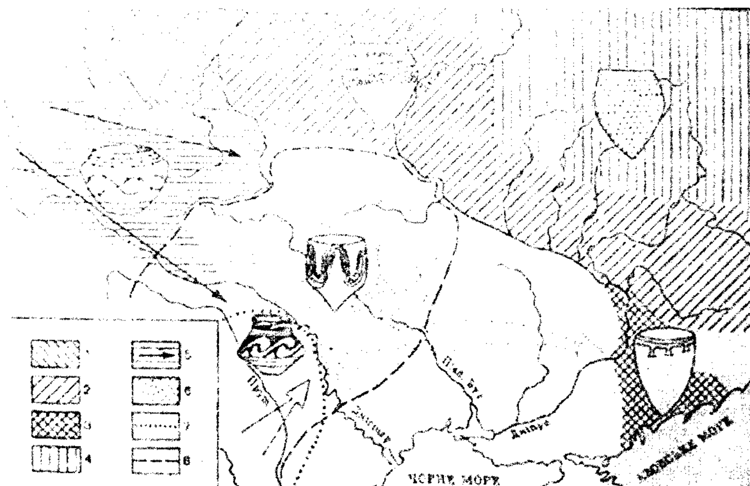
40. Схеми гігантських зображень в пустелі Наска (Перу, масштаб у кілометрах) та святилища Стоунхендж (Англія, див. також фото 39). Початок III тис. до н.е. (Шилов Ю. Брама безсмертя. – К, 1994)



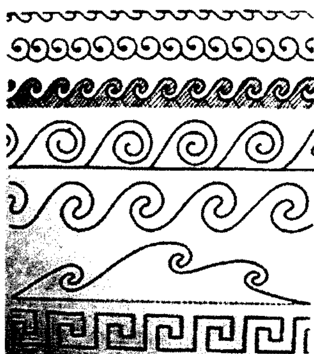
41. Напис на брилі № 51 з Кам'яної Могили поблизу Мелітополя, досі не розшифрований. Здогадно, належить до протошумерської культури VII–VI тисячоліть до н.е. (*Даниленко В.М.* Кам'яна Могила)



43. Рудиментарні образи Світового Дерева, солярні, антропоморфні й ромбічно-меандрові палеолітичні символи в сучасному українському народному ужитковому мистецтві



42. Неолітичні культури VI – IV тис. до н.е. **Поширення культур:** 1 – німанської; 2 – дніпро-донецької; 3 – сурської; 4 – ямково-гребінецької; 5 – лінійно-стрічкової; 6 – буго-дністровської; 7 – кукутені; 8 – трипільської (*Залізняк Л.* Передісторія України X–V тис. до н.е.)



44. Елементи меандру з українських писанок (6 верхніх рядків) та зразок меандру античного (нижня стрічка). Фрагменти (*Біняшевський Е.* Українські писанки. – К., 1972)





45. Українські писанки з ознаками палеолітичної символіки та сучасного народного мистецького фантазування: типологічні перегуки крізь тисячоліття



46. Карта поширення індоєвропейських мов до 3500 – 2500 рр. до н.е. За В. Георгієвим (*Даниленко В.Н.* Энеолит Украины)



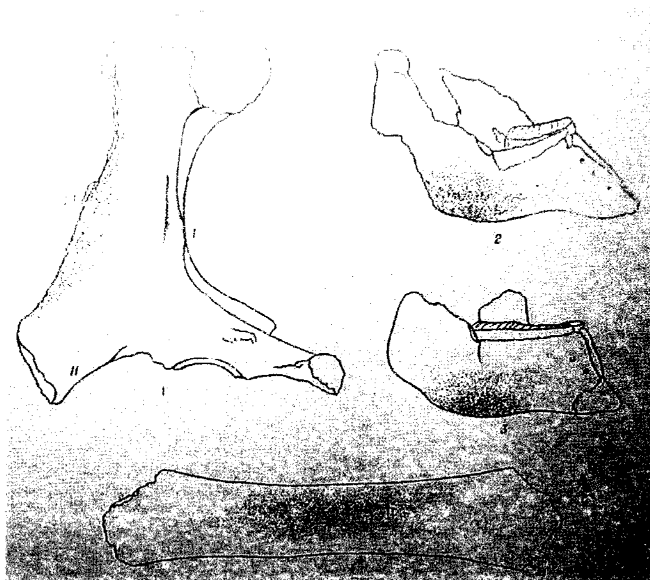
47. Гора Красуха поблизу села Витачів на Дніпрі. На таких Лисих горах справляли Купайла від енеоліту і до Середньовіччя (*Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян)



48. Кам'яна Могила поблизу Мелітополя – видатна пам'ятка природи і первісного людства (площа 6 га). В печерах і гротах тисячі зображень і предметів від мезоліту до кінця неоліту. Малюнки мають магічно-мисливську палеолітичну семантику, лінійно-геометричні композиції поєднуються з зооморфними символами (див. фото 35, 41) (*Березанська С. С.* Бронзовий вік на Україні. – К., 1964)



49. Мамонт і супровідні зображення. Прорис вугіллям
(*Даниленко В. М. Кам'яна Могила*)

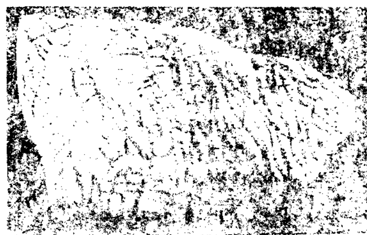


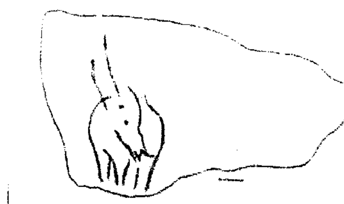
52. Таз (1), щелепи (2, 3), стегно (4) мамонта, які вживалися як ударні інструменти. Точкова штриховка – сліди ударів колотушками (за даними досліджень Київського НДІ судової експертизи). Мізинська стоянка (бл. 20 тис. років тому), Україна (*Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс ...)



50. Зображення бика, кабана, враженого мамонта і сайгака (*Даниленко В. М.* Кам'яна Могила)



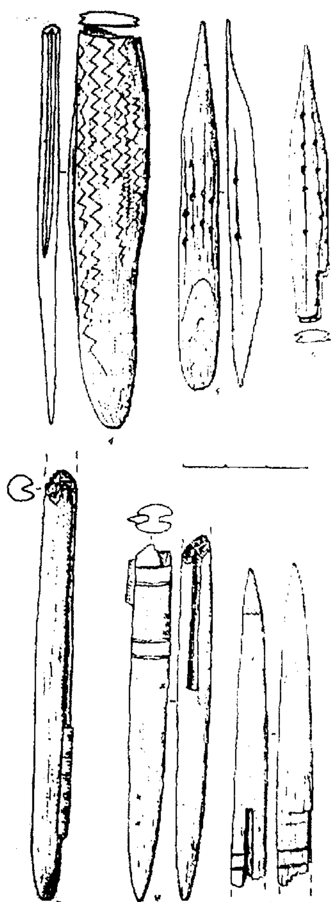




51. Плитка із схематичним відтворенням носорога (*Даниленко В.М.* Кам'яна Могила)



53. Колотушка з бивня мамонта з графічним зображенням жіночої постаті із Пшезмост (*Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс...)



54. Кістяні пазові наконечники списів мезолітичної доби (*Залізняк Л.* Передісторія України X–V тис. до н.е.)







55. Печера Чаклуна. Плита з антропоморфним та геометричним накресленням – людина коло намета (*Даниленко В. М.* Кам'яна Могила)

Одночасно проводилася музично-етнографічна польова робота. За матеріалами експедиційних обстежень видано музично-етнографічне дослідження "Історична Хотинщина". В опублікованій "Хрестоматії з українського музичного фольклору", де майже усі 480 зразків прокоментовано, є також 180 власних записів і ряд зроблених мною транскрипцій за фонограмами колег. У "Хрестоматії" вперше запроваджено розгляд і систематизацію народної музики з застосуванням категорій сакрального й профанного[1], а також запропоновано пізнання її езотеричного підґрунтя[2].

Складові мого наукового й педагогічного шляху були полігоном, де відбувся пошук, а далі – опрацювання *нинішньої теми.* Мої книги з музично-фольклористичної педагогіки скеровані на відтворення насамперед *історії* фольклорної традиції – без поглибленої уваги до відмінностей регіонального чи типологічного порядку (ці питання заторкувалися при постанні аналітично-ілюстративних потреб). Підготовчі матеріали до лекцій і книг були ретроспективними сходинками заглиблення у *коди* мислення, культурогенезу та антропогенезу, що містяться у фольклорі від неоліту (а часто й глибше).

Під час пошуків відповіді на те, *як* і *коли* виникла народна музика, з'ясувалося, що це лише *часткові питання.* До того ж такою мірою

---

[1] Більшість термінів, які використовуються в монографії, пояснені в моїй попередній праці: *Іваницький А. І.* "Хрестоматія з українського музичного фольклору", додаток "Пояснення термінів і понять". – К., 2008. – С. 511–513. В інших випадках читач може звернутися до довідково-енциклопедичної літератури.

[2] *Іваницький А.* Українська музична народна творчість. – К. 1990; *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика (методологія і методика). – К., 1997; *А. Іваницький.* Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). – К., 2003; *Іваницький А. І.* Український музичний фольклор. – Вінниця, 2004; *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. – Вінниця, 2007; *Іваницький А. І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору: з описом жанрів та коментарями [розташування матеріалів та їх пояснення уперше зроблено з застосуванням поглядів на фольклорну традицію як *езотеричне* явище]. – Вінниця, 2008; *Квітка К. В.* Вибрані статті / Упоряд., передм. та комент. А. І. Іваницького. Ч. 1. – К., 1985; Ч. 2. – К., 1986; *К. Квітка.* Українські народні мелодії. Ч. 1. Збірник; Ч. 2. Коментар / Упоряд. та зред. А. І. Іваницький. – К., 2005.

складні, що довелося розширювати джерельну теоретичну базу і торкатися багатьох інших проблем та сфер, далеких від звичних інтересів етномузикології.

Існуючі гіпотези походження музики не вдовольняють. Їх загальний недолік – пояснення ґенезису музики *вторинними причинами* (біологічними, трудовими, мовно-інтонаційними, зооморфно-імітативними та ін.), вони не узгоджуються поміж собою і засвідчують лише вузькофахові проекції на ґенезис музики. Таких фактично відцентрових (обопільно несумісних) поглядів нараховується не менше десятка. Число теорій та взаємна їх суперечність свідчать про *відсутність логічно-об'єктивних підстав* та (дуже часто) *суб'єктивізм* вибору фактів і доказів. Археолог П. Єфименко з аналогічного приводу (конкретно – ставлення до теорії еволюціонізму) писав у 1930-х роках: про недостовірність поглядів "свідчить вже їх різноманітність"[1]. Існуючі теорії походження музики, попри їх розбіжність, відзначаються принциповим *спільним недоліком:* у них бракує обговорення ролі *мислення* в процесах культурогенезу. Відмінність пропонованої нині теорії полягає в залученні *мислення* в його історичному розвиткові до побудови нової теорії ґенезису музики (і в цілому мистецтва). В дослідженні стверджується *ідея*: пояснити виникнення і становлення музики не як ізольованого явища (власне-музичного), а в *ментально-соціально-історичному контексті.*

Ряд матеріалів з проблематики історичного синтаксису та походження музики автором було надруковано в попередні роки[2].

* * *

Логіка є інструментом мислення. Словосполучення "музичне мислення" в існуючій літературі використовується до певної міри як

[1] *Ефименко П. П.* Первобытное общество. – Л., 1938, – С. 123.

[2] *Іваницький А. І.* Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). Навчальний посібник. – К., 2003. Також надруковано ряд статей. Зараз їх не називаю: основні з них увійшли в більш чи менш переробленому вигляді до відповідних тематичних відділів монографії.

метафоричне. Поняття "**музично-фольклорне мислення**" досі основане на чуттєвій свідомості. Однак для наукового висновку простого судження недостатньо: адже це не дискурсивний термін. Для побудов наукової теорії часткові судження непридатні. Їх вартість зводиться до збудження критичної думки: виникає потреба з'ясувати, на *що* спирається і *чим* оперує мислення фольклорне, наукове і т. ін., і яке до них ставлення в філософській, етномузикологічній, історичній та палеопсихологічній літературі.

Музична наука досі не виявляла достатньої уваги до *інтуїтивно* відпрацьованих *моделей* руху думки, до *фігур логіки*, які забезпечують функціонування музичного мислення. У той же час, чим більше оголювати фігури логіки, що керують процесами мислення, тим ясніше вони постають як *типові ходи в усіх без винятку сферах діяльності людини.*

Постають і спеціальні питання.

Яким чином логічні фігури спрацьовують у ***наспівах*** фольклору?

На підставі яких механізмів мислення взаємодіють у народній пісні ***мова й музика***?

Як діють логічні механізми не лише у мить виконання, але й у межах уже виробленої та встабілізованої ***композиційної структури***?

Як опрацьовувалися логіко-формовні фігури протягом усіх ***стадій розвитку*** мислення й мистецтва від верхнього (а почасти й нижнього) палеоліту до сучасності?

Нарешті, в структурі пісенної форми закодовано *хронологічні* відомості про ***синхронність поступу*** мислення, мови й музики.

Завдання виявити *логічні основи* фольклорної творчості є керівним принципом дослідження. Ідея основана на постулаті *єдності* мовного й музичного *синтаксису.* Закони синтаксису спираються на логічні фігури, які є універсальним інструментом *мисленням.* Методологічною підставою розгляду музики, мови й мислення з застосуванням логічних фігур як *спільних координат* цієї "тріади" є те, що логіка вивчає, за визначенням Іммануїла Канта, "принципи мислення взагалі, незалежно від різноманітності об'єктів"[1]. Звідси випливає, що немає ізольовано-

[1] *Кант И.* Критика способности суждения. – М., 1994. – С. 41.

самодостатнього мислення "мовного", "музичного", "пластичного", "інженерного", "наукового" тощо – це все розмовні моделі побутових суджень. Будь-яка з них є частковим, *видовим* проявом єдиної й неподільної роботи *загально-логічних механізмів мислення.*

Тому у дослідженні синтактики фольклору правомірно спертися на підставу: *в народній культурі зберігається пам'ять про сліди минулих історичних процесів – світоглядних, психічних, матеріальних.* Таке твердження співпадає з наступним зауваженням: "... фольклор ближчий усіх – і історично, і структурно – до первісного мистецтва"[1]. Якщо фольклор із усіх видів художньої творчості найближчий до первісного мистецтва і навіть самé первісне мистецтво – не щось інше, як ранній фольклор (усна творчість палеолітичного людства), слід вважати, що розвиток мистецтва від палеоліту і до його неолітичної та енеолітичної, вже власне ранньої **фольклорної стадії,** був *безперервний*[2]. Коли так, хронологічні знаки еволюційних стадій мислення мають зберігатися від палеоліту до власне фольклорного *формотворення* у його *синтаксичних* складових, які є видовими проявами фігур логіки. Особливо наочно вони простежуються (бо збереглися) у палеолітичному виробничому реманенті та печерному живописі.

Якщо успішно відшукуються сліди дуже *давніх* глоттогонічних процесів у *сучасних* мовах (про це дебатувати не доводиться – історична лінгвістика їх пошуком та атрибуцією й займається), то слід сподіватися, що в музиці фольклору відповідно "законсервовані" і закодовані явища, співвідносні за давниною з тими, що збереглися в сучасних мовах та образотворчому мистецтві[3].

---

[1] *Каган М.* Морфология искусства. – Л., 1972. – С. 195.

[2] Для прикладу можна простежити хоча б принципи збереження технології меандру протягом не менше 20 тисяч років: фото 26 – мадленський час; фото 37 – енеолітична кераміка; фото 44 – античність (нижній рядок) і сучасне українське писанкарство (шість верхніх стрічок).

[3] Ромбовидна фігура, на думку Б. Рибакова, була помічена ще палеолітичними мисливцями на зрізі дентину бивня мамонта. Відтоді вона або її елементи простежуються в орнаментуванні різноманітних виробів і її стійкість у часі пояснюється спадкоємною вірою у контагіозність (отримання сили через контакт з ромбовидною фігурою). Див.

З урахуванням сказаного відправними пунктами дослідження обрано наступні положення:

- стародавність фольклору (включно з його передісторією – первісним мистецтвом) *сумірна* за давниною з мовою, в них спільний генезис і шлях розвитку;
- серед відділів граматики історичний *синтаксис* розробляє найбільш фундаментальні явища. Якщо *лексику* (в музиці – *мелодику*) порівняти з листям, яке оновлюється за сезонами, то *синтаксичні* параметри – це стовбур дерева, триваліший у часі в сотні разів. У музиці, відповідно, *форма та ритмоструктура* на багато культурогенних епох "старші" за *мелодику.* Синтаксичні явища, які властиві сучасному фольклору, успадковувалися від палеолітичного мистецтва й мислення, їх закодовано в *структурних* (ритміка й форма) та *виразових* (модальність) засобах. Вони простежуються у фольклорі як багатошарові хронологічні напластування;
- мовно-інтонаційний компонент фольклору від палеоліту й до Середньовіччя пов'язувався з музично-інтонаційним компонентом. Оскільки мова й музика тривалий час розвивалися в руслі *єдиного звукового потоку,* логічно припустити, що ряд тотожних *синтаксичних* явищ мав бути однаково властивий як магічним текстам, так і наспівам первісного мистецтва та раннього фольклору.

На підставі вказаних особливостей історії становлення *музики* методи нинішнього етномузикознавчого дослідження узгоджено з науковим апаратом *логіки* (мислення) та *історичної граматики* (синтаксису).

* * *

Поруч із завданнями власне синтаксичного аналізу (насамперед форми як структури) постає проблема *хронологізації* музичнофольклорних явищ. Найважливіший пункт – встановлення *критеріїв обліку історичного часу.* Принциповою хибою дотеперішніх спроб прив'язати ту чи іншу мелодію, музичний жанр чи рід до конкретного

фото 34 (ромб поєднано з символом засіяного поля) – трипільська культура; фото 45 – елементи ромба в сучасному писанкарстві.

історичного періоду є відсутність формально обумовлених підстав такої прив'язки, брак доказових фактів, властивих не лише музиці, але й усім видам та наслідкам культурно-творчої діяльності. У нинішній праці це завдання вирішується за допомогою *логічних фігур мислення*, хронологічно спільних для мови, музики та матеріального виробництва (останнє періодизується за археологічними знахідками[1]).

Лінгвістика опрацювала методи, які доводять, що *синтагматика мови* існувала вже в мезоліті. Доказово хронологізується мовознавцями й розвиток структури речення. Тому постає питання: що нам промовляють залишки матеріальної культури, – який *рівень мислення* не суперечить рівневі *операцій* з обробки каменю, кістки, виробництва знарядь полювання, одягу, прикрас, техніки *наскельного живопису*? Коли мислення *єдине*, має існувати й *спільне логічне підґрунтя* усіх видів діяльності, властиве *кожній конкретній історичній епосі*. Отже, необхідно виявити *механізми логічного мислення*, які й обумовлюють *єдність духовної та матеріальної діяльності людини*.

Для побудови періодизації та хронологізації фольклорних явищ потрібно встановити *універсальну одиницю відліку*. Вона має однаково надійно спрацьовувати не лише в музиці, але й перебувати у зв'язках з мовою та бути *опосередкованою* в матеріальній культурі. Такою одиницею відліку історичного часу є найбільш тривкі, *інваріантні в часі* категорії синтаксису: ***синтаксична конструкція*** (в конкретних проявах мови – типи та різновиди речень) і ***модальність*** (відношення змісту висловлення до дійсності. В межах монографії – категорії спонукання, питальності, оповідальності).

Синтаксична конструкція залежить від *мислення* конкретної історичної епохи – інакше кажучи, вона формується за участю *опрацьованих певною епохою логічних фігур*. Наприклад, доки людина користувалася вербоїдами, а в логіці не виходила за межі тернарних і квадрарних композицій бінарностей, дипластій та серіацій, вона не

[1] Див. фото 15 – вироби, що датуються палеолітом (зразки 1–6, 35–13 тис. років до н. е.), мезолітом (зразки 7–9, 12–8 тис. років до н. е.), неолітом (зразки 10–12, 8–3 тис. років до н. е.). Фото 37 – енеоліт (бл. 4–3 тис. до н. е.).

могла виробляти матеріальні предмети, що вимагали б розвинених логічних підстав причинного мислення. У видах синтаксичних конструкцій, які дедалі ускладнювалися, приховано висхідний рух свідомості *від конкретного до абстрактного.* Оскільки сходинки цього поступу визначені палеопсихологією, історичною лінгвістикою, археологією (насамперед через аналіз печерних рисунків[1]), залишається відшукати їх аналоги в музиці.

Коли б, досліджуючи музичні явища, можна було цілком спертися на археологію, хронологізація фольклору виглядала б ідеально. Але для цього поки що мало підстав: давні матеріальні предмети на сучасному рівні історичної науки не вдається ідентифікувати в часі з проявами духовно-музичної діяльності – ритмом та особливо мелодикою. Можливості обмежені тільки знахідками музичних інструментів, які, однак, не можуть дати уявлення про те, *що* і навіть *як* на них виконувалося. Матеріальна й духовна культура продовжують залишатися хоча й паралельними, але різними берегами єдиної Великої Ріки Історії.

Інша річ лінгвістика. В мові та музиці три спільні підвалини: **фізична** (коливання повітря), **фізіологічна** (фонація, робота зв'язок, діафрагми, резонаторів) та **логічна**. Перші дві пояснень не потребують. Третя, логічна, діє в *структурі.* Мова й музика в обопільних зв'язках взаємодіють через *мислення та його логічні фігури.* Вони забезпечують функціонування у фольклорі обох семіотичних систем. Тому відпрацьовані в лінгвістиці методи хронологізації синтаксису дозволяють співвідносити "мовний" історичний час із часом "музичним" і навіть "матеріальним" (тобто, історичною періодизацією навичок технології обробки знарядь). Як гілки єдиного звукового потоку, мова й музика вже з цих причин передбачають часову й синтаксичну синхронізацію етапів їх розвитку. А в матеріальних залишках археологія успішно дешифрує *операційно-логічні фігури мислення*, які за кожного історичного

[1] Див. фото 6. Мамонт: конкретне – "реалістичне" зображення (також фото 7–8). Фото 24 – крок до стилізації і, отже, до абстрагування. Те ж на фото 9, також фото 49, 50, 51. Новий рівень магічного узагальнення на фото 34: жінок "прикрашено" ромбічним символом засіяного поля – це вже землеробський неоліт. Але ромб як фігура бере свій початок від солютре – від епохи *мамонта.*

періоду відповідно спрацьовували *і в інших* видах діяльності. Такими є методологічні підстави монографії.

* * *

Серед учених існують розбіжності в поглядах на придатність для наукових досліджень *наявних* фольклорних документів. Володимир Гошовський, наприклад, посилався лише на публікації в наукових виданнях та на власні записи. Є також думка, що досліди взагалі краще проводити на власноруч зібраних матеріалах. Проте деякі автори (серед них – Климент Квітка) використовують усі доступні джерела – від популярних пісенників та аматорських записів до наукових видань[1].

Жоден підхід не має ні відчутних переваг, ані нездоланних недоліків. Вплив джерельних матеріалів позначається при їх *застосуванні*. Негативні прояви властиві не лише популярним виданням, але й науковим. Популярні видання й аматорські нотації можуть мати технічні неточності. Наукові ж часто *кількісно* недостатні (за регіонами, жанрами, видами, типами, історичними періодами). Ступінь деталізації деяких наукових транскрипцій часом доходить до того, що страждає *ясність структури*[2]. Таке трапляється внаслідок або суб'єктивного ставлення до елементів пісенної форми, або хибної волі до оригінальних рішень (що показово для деяких освічених, але недостатньо обізнаних з потребами і критеріями *історичних і генетичних* досліджень транскрипторів). Їх нотації потребують критичного ставлення, як і аматорські, а часом і "декодування". Тому жодне з джерел не має переваг чи недоліків, які рішуче впливали б на наслідки зокрема *статистичної* обробки.

Зважаючи на вказану специфіку музично-фольклорних документів, вирішальним для формування документальної бази будь-якого

---

[1] Див.: *Квитка К.* К критике записей произведений народного музыкального творчества / *Квитка К.* Избранные труды в 2-т. Т. 2. – С. 30–38.

[2] Було би непогано, коли б транскриптори, що захоплюються деталізованою нотацією, паралельно подавали і модельований одно- двокуплетний варіант. Міра моделювання при цьому не обов'язково мала би бути максимальною. Див.: *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика: методологія і методика. – К., 1997. – С. 299–305.

наукового дослідження є дотримання *принципу достовірності.* У загальних рисах він зводиться до ***накладання обмежень, які б виключали вплив неякісної інформації.***

У нинішньому дослідженні обмеження такі: читач має пам'ятати, що достовірність вміщених нотних прикладів гарантована ***у межах ілюстрованих тверджень***. Використовувані в монографії музично-фольклорні матеріали підлягали попередній критико-текстологічній експертизі на відповідність цим вимогам.

* * *

У роботі використовуються переважно матеріали українського фольклору. Інші залучаються епізодично або для постановки й перевірки окремих ідей (як форма російської протяжної пісні). Вибір базового документального матеріалу (українського фольклору) потребує пояснень. Проблематика синтаксису фольклору стосується не етнічних і навіть не палеолітично-родових спільнот – це сфера *Історії Людини.*

Фольклор кожного з індоєвропейських народів, як і мова, складається з різних реліктових шарів[1]. Фольклорні твори окремого народу містять історичні сліди розвитку не лише даного етносу, але втримують генетичну і культурну пам'ять про весь шлях, пройдений людством від первісного суспільства (див., зокрема, нарис 8). Ніщо в людській історії не виникало "раптом" і не зникало в "нікуди". Коли було б інакше, то навряд чи людство виглядало би ментально єдиним, спромоглося оволодіти спільністю понять і суджень та утворити мистецтво. Коли б мислення різних етносів мало нездоланні відмінності, навряд чи різні географічні культури були б у змозі порозумітися і спілкуватися одна з одною.

[1] У мовознавстві, але особливо в археології опрацьовано теорію етнокультурного субстрату. Передісторія сучасних народів формувалася у взаємодії з сусідами, мігрантами, завойовниками тощо. Генетична, антропологічна, расова, мовна, культурна та ін. домінанти сучасних етносів містять численні сліди (субстрати) попередніх тисячоліть, а то й десятків тисячоліть. Див.: *Залізняк Л.* Передісторія України X–V тис. до н. е., с. 248–263.

У розділі "Час у фольклорі", торкаючись понять "емоційної" та "жанрової" типізації, запропонованих білоруським фольклористом В. Єлатовим для позначення ранніх хронологічних сходинок розвитку білоруської народної музики, я пишу: "Зачеплені В. Єлатовим епохи (ступені) "емоційної типізації" та "жанрової типізації" виходять далеко за межі не лише білоруського фольклору. Усе сказане ним тою ж мірою торкається фольклору не просто усіх слов'ян, і не лише одних слов'ян, – *взагалі індоєвропейського населення Європи.* Через це, винісши у заголовок власної праці уточнення "білоруська народна музика", Єлатов тим самим звузив як територіальні, так і часові резонанси спостереженого. Для висновків *такого масштабу* білоруський фольклор міг послугувати тільки одним із можливих слов'янських джерел. Спроба конкретизації "емоційної" та "жанрової" типізації у національних рамках некоректна. Це і є той парадоксальний випадок, коли у *частковому* (в нашому випадкові – у білоруському фольклорі) переконливіше простежується *загальне* (навіть загальнолюдське), аніж *окреме* (тобто, щось національне)".

Звідси висновок: сам того не підозрюючи, В. Єлатов виявивив факт ***понадетнічної*** інформативності *білоруської* обрядової народної музики. Зазначене відповідно поширюється на традиційну музичну культуру інших етносів.

Розглядаючи дослідження "Історичний синтаксис фольклору" як *розширений теоретичний вступ* до нового терену *історичного знання,* я обґрунтовую право обмежитися матеріалами українського фольклору. Зіткнувшися з потребами опрацьовувати *міждисциплінарні* зв'язки фольклористики, логіки, етнографії, лінгвістики, психології, археології, історії, я не вважав за доцільне ускладнювати завдання ще й зусиллями на критичне опанування фольклорною музикою інших індоєвропейських культур: не вистачило би життя.

* * *

Мене весь час непокоїли питання, на які в музикознавчій літературі не було задовільних відповідей: як *виникла* музична форма? які механізми *зв'язків* музики й мови? *коли, як* і *чому* виникло музичне мистецтво?

Не відразу прийшло наступне розуміння: відповідь слід шукати не в музиці, а в *триєдності* "**мислення – мова – музика**". Для цього слід було простежити *філогенез людини* з погляду цієї тріади. Цю мою відповідь я й пропоную зараз читачеві. Що ж до майбутніх дослідників – їх воля критично переглянути пропоновану методологію й уточнити висновки через альтернативні дослідження. Вважатиму своє завдання виконаним, коли ця книга спонукає деяких читачів до роздумів та формування й реалізації їх власних ідей.

Від 1980-х років в музикознавстві та етномузикології проблеми *генезису* музики та фольклору залишилися практично на тому ж рівні, якого було досягнуто на останню чверть XX століття. Серед принципово вагомої літератури, використаної під час доопрацювання "Історичного синтаксису", насамперед відзначу роботи Рене Генона. До початку 1990-х років вони були недоступні (заборонені в Радянському Союзі). Але, хоч їх було написано до середини XX століття, справжньої актуальності вони набувають зараз.

Деякі нові ідеї етно- та антропогенезу запропонували Юрій Канигін, Юрій Шилов та ряд інших авторів. Але проблеми етногенезу, як вони їх подають, поки що непросто узгодити з дискурсивним методом та тлумаченням фактів і подій в академічній науці. Особливість цих (та інших відповідного спрямування нових праць) полягає у спробі критично поєднати досягнення нормативної науки з езотеричними досягненнями східної філософії. Заслуга авторів нового бачення історії України і світу – в тому, що їх нестандартні праці й погляди збуджують критичну й теоретичну думку.

* * *

Дослідження "Історичний синтаксис фольклору" є підсумковою працею автора в галузі історії й теорії музичної культури. Усна фольклорна творчість (включно з так званим первісним мистецтвом[1]) слугувала для побудови комплексного підходу становлення музичного мистецтва. Музичний фольклор – колосальної глибини *інформаційний код*, який в недалекому майбутньому допоможе заповнити нинішні лакуни багатьох теренів культурогенезу людства, індоєвропейців насамперед. І, певен, – не лише культурогенезу.

"Історичний синтаксис фольклору" – наукове дослідження. Але численні позиції книги можуть використовуватися в навчально-педагогічній праці як критичне, аналітичне й бібліографічне джерело з теоретичних, термінологічних та ін. питань етномузикології, мистецтвознавства та культурології.

Предметно-тематичний покажчик містить звід відомостей з галузей етномузикології, лінгвістики, психології і логіки, археології, образотворчого мистецтва, питань становлення музики й розвитку культури. Також уміщено спеціальний фотоблок, який (враховуючи концепцію дослідження та коментарі автора на сторінках книги) *унаочнює* факти акселерації мислення й культури. Фотоблок полегшує сприйняття історичного сенсу *логіки дослідження* через конкретно-*образне* мислення. Досвід мого наукового й життєвого шляху спонукає поділяти не сьогодні народжену думку: поступ пізнання доводить тільки те, що ми постійно, знову і знову, опиняємося на порозі Незвіданого. До нього

[1] Беручи до уваги здобутки палеолітичної і неолітичної людності (опанування повним арсеналом фігур логіки, міфологічне моделювання картини світу, оволодіння мовою, мистецтвом, тваринництвом, землеробством та ін.), їх значення для усієї подальшої історії людства неможливо ні оцінити, ні навіть переоцінити. У верхньому палеоліті засвідчується існування не первісного (отже, незрілого) розуму, а колективної свідомості дуже високого рівня, який був здобутком багато в чому втраченого зараз трансцендентного досвіду. Загальновживаний термін "первісне мистецтво" – умовне поняття. Його сенс обмежується лише вказівкою на палеолітично-мезолітичний етап розвитку суспільної людини, але ніяк не свідчить про ступінь глибини і досконалості мислення.

веде безліч дверей. Одні з них – фольклор і його езотеричний код. Сказане змушує до глибшого й уважнішого перегляду походження, обсягу і змісту фольклорної пам'яті й творчості.

Думка дослідити походження музики виникла ще під час навчання у Дніпропетровському музичному училищі й не полишала довгі консерваторські, аспірантські й педагогічні роки. Підготовчу роботу над темою було розпочато наприкінці 1980-х (в час перебування викладачем Київського інституту культури), продовжено, коли я обіймав посаду старшого наукового співробітника лабораторії етномузикології НМАУ ім. П. І. Чайковського (за сумісництвом), та завершено як планову тему відділу фольклористики ІМФЕ ім. М.Т. Рильського.

Висловлюю вдячність колегам: професору Богдану Луканюку за уважне прочитання рукопису та обговорення тексту, професору Олександру Найдену за перегляд фотоблоку та вивірку сторінок, що стосуються відповідних світлин, доктору філологічних наук академіку Миколі Жулинському за згоду відгукнутися про книгу, шановним рецензентам, а також моїй доньці Яні Іваницькій та Володимирові Пасічнику за технічну підготовку фотоблоку.

Анатолій Іваницький

ЧАСТИНА ПЕРША, ІСТОРІОГРАФІЧНА

Розділ перший
До джерел музичної форми. Сегментація

Знакові одиниці мови. Термінологія

Питання, що стоять нижче, не належать до загальних інтересів читача, якщо він не цікавився історичним мовознавством. Тому є потреба в інформації-вступу до лінгвістичної термінології. Уточнень вимагає також музикознавча та фольклористична термінологія. Необхідно узгодити синтаксичні одиниці мови й музики та вказати, що саме в музиці належить до синтактики: розуміння синтаксису в музиці й музичній фольклористиці рясніє суперечностями.

Граматика вивчає дві *знакові одиниці мови*: **слово** та **речення.** Тому вона складається з двох розділів: **морфології** (вивчає слово) та **синтаксису** (досліджує речення[1]). Предмет синтаксису – формально-структурні особливості мови. Розвиток речення *в часі*, від його виникнення до сучасності, є предметом *історичного синтаксису*[2]. Речення вивчається з погляду *граматичного* (способи утворення речень із слів та словосполучень, їх специфіка як компонентів речення) та з *просодичного*[3] (інтонаційне оформлення у вигляді інтонем). Таке розрізнення лінгвістичних об'єктів виникає з необхідності розмежовувати *мову* і *мовлення*. Мовлення – це комунікативна діяльність того, хто говорить. Мова ж *абстрагується* "з конкретності мовлення"[4].

По аналогії можна сказати, що пісня в момент виконання зближується з мовленням. Що ж до нотного запису, то він буде об'єктом, значною мірою

[1] Сучасна українська літературна мова. Синтаксис / За заг. ред. І. К. Білодіда. – К., 1972. – С. 5–9.

[2] *Иванов В. В.* Историческая грамматика русского языка. – М., 1964. – С. 7; Вступ до порівняльно-історичного розвитку слов'янських мов / За заг. ред. О. С. Мельничука. – К., 1966. – С. 335–341.

[3] Інтонація мовлення / Відп. ред. Л. А. Близниченко. – К., 1968. – С. 20–23.

[4] Інтонація мовлення, с. 9; *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов. – М., 1969. – С. 386, 530–534.

позбавленим "надмірних" співомовних та виконавських компонентів. У ньому абстраговано формально-логічні складники. Структури, формалізовані у нотній графіці, – тобто, тексти і вивчає фольклористика.

Мовлення вивчається таким розділом лінгвістики, як *фонологія.* На відміну від лінгвістики, у фольклористиці дисципліна, яку К. Квітка називав "*експериментальною музичною фонологією*", перебуває на стадії емпіричного дослідження фактів[1].

Синтаксис вивчає *речення.* Основних типів речень три: **прості, складносурядні** та **складнопідрядні.** Останні два типи ще називаються: *а)* паратактичними (сурядний зв'язок між простими реченнями, що входять у складне), *б)* гіпотактичними (підрядний зв'язок). Гіпотактичні відношення, крім того, ще іменуються *респонсорними*, оскільки між головним та підрядним реченнями у мовлені виникають смислові зв'язки "питання – відповіді" (особливо відчутно це реалізується через звуковисотний контур та динаміку *інтонації*). Перша (ввідна) частина складнопідрядного речення називається *прóтазис.* Функційно він тотожний першому реченню *музичного періоду* (як цей "період" визначають у загальному музикознавстві). Друга (заключна) частина складнопідрядного речення називається *апóдозис.* Відповідно це друга частина музичного періоду.

Кожне поширене речення членується на смислові ділянки, що звуться *синтагмами*[2]. Членування речення на синтагми відображує "найістотніші закономірності форм мислення і разом з тим у певній своїй частині цілком збігається з найзагальнішими закономірностями формування логічних суджень"[3]. Складне речення може розглядатися на граматичному рівні як *ієрархічна структура* із трьох співвідносних одиниць (масштабів):

(1) **складне речення**, яке включає:

(2) **прості речення**, що мають два або кілька синтаксичних центрів, належних до складного речення – до його головного чи підрядного речень. Кожне просте речення містить:

(3) **словосполучення** або **слово.**

На фонологічному рівні одиницею речення є *інтонема.* Вона може мати кілька ступенів членування, які співвідносяться з синтагмами (на підставі змісту). Багато питань синтаксису і особливо фонології ще недостатньо опрацьовані[4]. Причиною є неймовірна складність мовних явищ і механізмів мислення. Певно, тому поняття *інтонеми* вживається не лише стосовно речення, але й докладається до його частин (наприклад, про фонологічну будову складнопідрядного

[1] *Квітка К. В.* Вибрані статті. У 2 ч. Ч. 2 / Упоряд. та комент. А. І. Іваницького. – К., 1986. – С. 88.

[2] Сучасна українська літературна мова. Синтаксис. – С. 431 – 509.

[3] Там само. – С. 431.

[4] *Николаева Т. М.* Интонация сложного предложения в славянских языках. Опыт экспериментального исследования. – М., 1969. – С. 5.

речення може бути сказано: "інтонема головного речення", "інтонема підрядного речення", які є складниками інтонеми цілого речення).

Синтагма може витлумачуватися розширено, ототожнюючись із частинами речення і навіть з цілим реченням. Задля уточнення у синтагматиці розрізняють *прості синтагми* та *складні синтагми*. Складна синтагма обіймає дві або більше синтагм меншого масштабу. Оскільки допускається можливість членування синтагми (як і інтонеми), то вони розрізняються *за ступенями членування*. Найбільша синтагма співпадає з реченням (з інтонемою речення) і належить до 1-го ступеня членування. Тим самим "кожне речення є синтагмою першого ступеня членування"[1]. *Ступінь* членування синтагми (1-й, 2-й тощо) є у той же час *порядковим номером* одиниці мовлення, яка підлягає членуванню.

За аналогією музичний "період" можна розглядати як музично-синтаксичну одиницю 1-го ступеня членування, музичне речення – як одиницю 2-го ступеня, фразу – 3-го ступеня, мотив – 4-го ступеня, субмотив – як одиницю 5-го ступеня членування.

Схожою є й ієрархія у фольклорних мелодіях: музична строфа – 1-й ступінь членування, музичний рядок – 2-й ступінь, піввірш-фраза – 3-й ступінь. Піввірш може бути *простим* (нечленованим) або *складним* (утвореним з двох сегментів-мотивів). Наприклад, текстову структуру коломийки можна подати як (8 + 6) або (4+4+6). У першому випадкові 8-складовий сегмент буде або складним, або взагалі *нечленованим* (таке трапляється в коломийці, в частушках – постійно). У фольклорних текстах більше чотирьох ступенів членування не буває. 5-й ступінь членування може з'являтися *тільки у наспіві*: в таких випадках словесний текст вже не береться до уваги (бо виникає руйнування силабіки – поділ на окремі слова і навіть склади).

Явище "простого" та "складного" піввірша – це вплив сегментації *мовлення*: синтагматика мовного потоку допускає варіанти – як інтонаційні, так і смислові.

Далі, у реченні, яке є складною синтагмою 1-го ступеня членування, може відбуватися поділ на синтагми 2-го ступеня членування, 3-го ступеня тощо, поки не буде досягнуто рівня *простих синтагм*[2]. Отже, граматичний та фонологічний рівні синтаксису взаємно узгоджуються. Їх узгодження можливе тому, що і граматика й фонологія вивчають одне явище – *мовлення*: граматика – його логіко-формальну структуру, коріння якої – в процесах *мислення*;

---

[1] Сучасна українська літературна мова. Синтаксис. – С. 438.

[2] Інтонація мовлення, с. 8.

фонологія – логіко-виразову сутність мовлення, яка оперує психофізіологічними та психофізичними показниками.

Схема 1

Граматика		Фонологія
Мова	**Мовлення**	**Інтонація**
Складне речення	Синтагма 1-го ступеня членування	Інтонема речення (інтонема синтагми 1-го ст. членування)
Просте речення (у межах складного)	Синтагма 2-го ступеня членування	Інтонема частини речення (синтагми 2-го ст. членування)
Словосполучення (або слово)	Синтагма 3-го ступеня членування	Інтонема словосполучення (синтагми 3-го ст. членування)

У *Схемі 1* виділено три основні лінійні масштаби: складне речення, просте речення (у межах складного), словосполучення. У *фольклорі* пісенна строфа також має переважно *триступеневу ієрархію,* яку і слід вважати базовою. Чотиримасштабна ієрархія, що виникає у випадку членування піввірша ще на два сегменти, – явище доволі *пізнє.* Отже, чим з архаїчнішими явищами ми стикаємося, тим доказовішою виглядає теорія *піввірша* П. Сокальського[1]. У тексті така більш глибока сегментація виникає лише тоді, коли вірш стає вже *формою* (а не реченням чи словосполученням, тобто, коли відбувається перехід від мовного синтаксису до *композиційних засобів* пісенної версифікації).

Більш того: це ознака тієї стадії розвитку фольклору, коли наспів стає провідним рушієм формотворення. В мелодиці ця епоха характеризується членуванням музичних фраз на *мотиви.* Як відомо, поява мотивного членування мелодії уможливилася лише з настанням епохи *гомофонії,* – тобто, з кінця XVI – у XVII ст. У фольклорі це епоха його *лірризації*[2]. Однак навіть у професійній музиці мотивне членування мелодії і досі є скоріше *можливою,* ніж обов'язковою структурною ознакою музичного періоду.[3]

[1] Див.: *Сокальский П. П.* Русская народная музыка. – Харьков, 1888, ч. 2.

[2] Користуюся цим поняттям для умовного позначення кінця сакрально-продуктивної фази обрядово-епічної традиції (між XVI – XVII ст.) та приходом профанно-побутового репертуару.

[3] *Тіц М.* Про тематичну і композиційну структур музичних творів. – К., 1962. – С. 236.

Поняття музичного синтаксису. Термінологія.

Сутність *явищ,* які відображує термінологія, різниться далеко не тою ж мірою, що їх позначення. Мета обговорення в тому, щоб за розбіжністю інтерпретацій з'ясувати *спільне* в синтактиці, яке належить до *надвидових, надспецифічних* механізмів формотворення, а також виявити ті прикмети синтаксичних явищ, що зумовлюються загальними законами мислення та логіки.

Термінологія загального музикознавства у межах синтактики відома: період, речення, фраза, мотив[1]. *Мотив-субмотив* – це рівень, приблизно аналогічний у граматиці *слову, фраза* – словосполученню, *речення* – члену складної синтаксичної конструкції (головному чи підрядному реченню гіпотаксису, або одному з речень паратактичної конструкції – див. ***Схему 1***). Музичний період, як правило, відповідає двочленному складнопідрядному або складносурядному реченню мовлення.

Період у його загальномузикознавчому визначенні являє собою, як правило, *чотиримасштабну структуру*, одиниці якої підпорядковані:

(1) *період* включає:

(2) *речення*, вони –

(3) *фрази*, а останні –

(1) *мотиви* (*субмотив* у межах нинішнього дослідження віднесено до рівня "мотив", оскільки тут не завжди ієрархія визначена і далеко не в усіх періодах можна вичленувати субмотив як синтаксичну одиницю).

Враховуючи сказане, у наступній ***Схемі 2*** можна подати лінійне зіставлення граматично-фонологічних та музично-синтаксичних одиниць. Але перед цим слід розглянути лінійний синтаксис фольклору – як він виглядає у філологічних та музично-фольклористичних працях.

---

[1] Див.: *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. – М., 1960; *Тіц М.* Про тематичну і композиційну структуру музичних творів; *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М., 1967, та ін.

І тоді таблиця лінійного синтаксису у масштабах періоду (музичної строфи) та граматичного речення буде повною.

Насамперед слід зупинитися на фольклористичній термінології – як через її специфічність, так і внаслідок властивих їй суперечностей. Слід зауважити, що фольклористи-теоретики – і музикознавці, і філологи – не заглиблювалися у синтаксичну проблематику. Від середини XIX ст. фольклористика поступово відмовляється від постановки генетичних проблем і керується принципами позитивізму (насамперед відмова від дедукції на користь індуктивних та передусім експериментальних методів). Філологи зосередилися на специфіці народного *віршування*, музикознавці – на *музично-ритмічних формулах* (ритмічних конфігураціях) того ж віршування у вигляді *складонот*. В обох галузях увага сконцентрована на дослідженні *найменшої будівельної одиниці пісні*. Вищі ієрархічні рівні розглядалися як наслідок *композиційних операцій* (механічного складання менших цілостей у більші). Синтаксис та його закони залишалися поза увагою.

Цей підхід, індуктивно-механістичний у його основі, приніс немалі теоретичні здобутки. Насамперед – точний формалізований аналіз, моделювання та систематизація ритмічних конфігурацій у наспівах фольклору, – зумовили створення *теорії ритмоструктурної типології*[1] та опрацювання *методики ареальних досліджень*.

Починаючи від П.Сокальського, ритмосилабічний[2] аналіз провадиться не за синтаксичною, а за композиційною методикою: виділяються піввірш, музично-ситаксична стопа (Ф. Колесса), гемістих (К. Квітка), синтагма (як аналог музичного речення – В. Єлатов), синтагма-піввірш (В. Гошовський), складоритмічний період (О. Банін) тощо, а також музична фраза (у традиційному музикознавстві) та сегмент. Розглядові цих термінів буде приділено увагу нижче. Відсутність уваги до синтаксису видно навіть у назвах термінів (тільки у Ф. Колесси фігурує "музично-*синтаксична* стопа". Хоча "стопа" – не синтаксичне поняття).

---

[1] Див.: *Іваницький А.* Ритмоструктурна типологія К. Квітки // Метроритм-1. Збірник / За ред. І. М. Юдкіна. – К., 2002. – С. 26–28.

[2] У російській фольклористиці – *слогоритмический* анализ.

Зараз наголосимо на тому, що поєднує усі ці формально різні визначення. Усі вони – *суперечливий* наслідок ***правильної*** логічної дії – членування пісенної строфи. Аналітичні процедури над ритмікою обов'язково мусять попереджуватися операціями *сегментування*[1] пісенної строфи. У фольклористиці термін "сегмент" зручний як заміна вище означеного ряду "піввірш", "музично-синтаксична стопа" та ін.

За цим термінологічним рядом зберігається історіографічна цінність. Але сучасна наука потребує єдиного формалізованого терміну, яким зручно й несуперечливо було б позначати будівельну одиницю пісенної строфи. Таким терміном слід визнати "*сегмент*". *Сегментація* ж, відповідно, означає *аналітичну дію*. В комунікативній практиці – мовній, пісенній, суспільній – міра й глибина членоподільності є показником еволюції мислення від верхнього палеоліту, від часу виникнення початків мови і зародків у палеоантропів мистецтва.

Сегментація мелодії і проблема формалізації понять (XIX – початок XX століть)

Серед завдань історичного синтаксису фольклору – встановлення, коли та якого виду сегментація закладалася, яким є логічний базис сегментації, які видові (мова, музика) відмінності, якими є загальні, фундаментальні принципи сегментації будь-якого повідомлення взагалі (і пісенного у тому числі).

Першим про сегментацію російського народно-пісенного вірша висловився О. Х. Востоков[2]. Він знайшов у народно-пісенному вірші смислові групи, на які членується пісенна строфа та пісенний вірш. Така група була ним названа "прозодичним періодом". Період, за О. Востоковим, складається з 2–8-ми складів тексту, які групуються навколо головного смислового акценту. Подальшим

---

[1] Поняття "сегментування" можна вважати вдалим для фольклористики у тому розумінні, в якому ним користується біологія: будова тварини чи рослини, при якій тіло, стеблина членуються на схожі частинки-метамери. Однак у *лінгвістиці* "сегмент" безпосередньо не пов'язаний з інтонацією висловлювання. Див.: *Норман Б. Ю.* Синтаксис речевой деятельности. – М., 1978. – С. 112.

[2] *Востоков А.* Опыт о русском стихосложении. Изд. 2. – СПб, 1817.

удосконаленням теорії О. Востокова займався І.І. Срезнєвський[1]. Ці вчені, на відміну від наступних, спиралися на синтаксис. І. Срезнєвський увів поняття "синтаксичної стопи", тим самим підкреслюючи, що "синтаксична стопа" є не лише віршовою одиницею, але водночас стилістично й логічно синтаксичною часткою думки чи фрази[2]. "Синтаксична стопа" з граматичного погляду відповідає *словосполученню*, *простій синтагмі* (у теперішньому розумінні) з власним логічним наголосом.

О. О. Потебня відкинув значення наголосу (що визнавався його попередниками за важливий фактор ритміки) та перевів будівельну одиницю пісні ("синтаксичну стопу") із категорії *синтаксичної* у *версифікаційну* (власне, *складочисловy*), назвавши її "піввіршем"[3]. Він також підкреслив синхронність (по вертикалі) членування тексту й наспіву пісні.

О. Потебня враховував не лише складочислення, але також і *часові масштаби* піввіршів. Дихотомічний підхід (строфа дорівнює 2-м віршам, вірш – 2-м піввіршам) обумовив позицію О. Потебні у її першому варіанті. Невдовзі він повертається до посилок востоківського "прозодичного періоду", – до ролі логічного наголосу та можливості членування вірша не тільки на 2, але й на 3 і навіть 4 частини[4]. Потім О. Потебня втретє переглядає власну концепцію, знову відмовляючись від розгляду та урахування акцентів[5]. У кінцевому наслідку він бере до уваги цезуру, вірш, куплет[6].

Сумніви видатного філолога були пов'язані з почерговим посиленням уваги то до *віршознавчого,* то до *синтаксичного* підходів. Остаточно, як можна судити, О. Потебня врешті зупинився на "піввірші" – як композиційній одиниці *народного віршування.*

У трактовці Потебні "піввірш" був прийнятий П. Сокальським (див. фотоблок, № 1), який провів велику аналітичну роботу з дослідження узгоджень двох планів ритміки: музичної і віршової. Погляди П. Сокальського згодом критикували за те, що він не обговорив можливість дрібнішого членування пісні, ніж піввірш, або ж ігнорував таку можливість[7].

---

[1] *Срезневский И.* Мысли об истории русского языка. – СПб, 1850.

[2] Там само, с. 105.

[3] *Потебня А. А.* Малорусская песня по списку XVI в. – Варшава, 1877. – С. 12.

[4] *Потебня А. А.* Обзор поэтических мотивов колядок и щедровок //Русский филологический вестник. – Варшава, 1884, т. XI, № 1, с. 19.

[5] *Потебня А. А.* Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я.Ф. Головацким // Отчет о 22-м присуждении наград гр. Уварова. – СПб, 1880. Приложение к 37 т. "Записок Имп. АН", № 4.

[6] Там само, с. 106.

[7] Див.: *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К., 1970. – С. 34; *Земцовский И.* Русская протяжная песня. – Л., 1967. – С. 166.

Критика ця, однак, не вповні справедлива. П. Сокальський, наприклад, визнає (і відзначає) *три* віршові групи у билинному вірші.[1] Однак зауважує, що "у співі вірш групується інакше"[2] – а саме у дві силабічні групи або у два піввірші. Про це ж свідчить і його аналіз веснянки "А вже весна, а вже красна"[3]. "Піввірш" Сокальського (і це вельми суттєво) є фактично синонімом *мелодичної фрази* (як вона тлумачиться у гомофонному стилі). Тобто, П. Сокальський розглядав "піввірш" як *ступінь членування* не лише (і не тільки) вірша, але й *наспіву*. Три ступені членування вважав за основні: *строфа* (музичний період, куплет за іншою термінологією), *рядок* (музичне речення, вірш), *піввірш* (музична фраза, половина віршового рядка). Четвертий ступінь членування (мотив) не сприймався П. Сокальським, як можна зробити висновок, за достатньо вагомий, тому що у багатьох піснях цей рівень членування відсутній. Ступені членування фольклорного наспіву та пісенного тексту не розв'язані до кінця і в наші дні. Не випадково сучасні дослідники у своїх працях часто оговорюють *власне ставлення* до сегментації[4].

Якщо тепер повернутися по тексту на кілька сторінок назад, можна ще раз на більш доказовій базі впевнитися, що і в мовлені, і в музиці *період* (мовний, музичний) послідовно сегментується лише до 3-го ступеня членування. У фольклорі це відповідає масштабові *піввірша-фрази.*

Підводячи попередній підсумок, можна стверджувати: від О. Востокова до П. Сокальського головною інтонаційною і синтаксичною одиницею вважався *сегмент 3-го ступеня членування.*

На початку XX ст. ще одна назва – *музично-синтаксична стопа* – була запропонована Філаретом Колессою.[5] Вона охоплює від 3 до 7 складів тексту, які обов'язково мають ритміко-змістову заокругленість (вимога, яка була й у всіх попередників) та єднаються з відповідним музично-ритмічним зворотом наспіву. У Ф. Колесси це найменша синтаксична одиниця, яка є наче "будівельною цеглинкою" пісенної строфи.

Ієрархія фольклорних наспівів і текстів вельми своєрідна, трапляються винятки. Але все ж у більшості випадків 5–7-складники належать до рівня *фраза-піввірш* (що відповідає піввіршеві П. Сокальського), а 3–4-складники – це скоріше *музичні мотиви.* Але чи є це (ототожнення фрази й мотиву) прорахунком Ф. Колесси? Ні: ситуація з синтагмою та інтонемою (див. вище) у лінгвістиці схожа. Слід розуміти, що це наслідок рухливості, "невловимості" ієрархічних *масштабів* мовних та музичних явищ у сфері синтактики. Схожий стан і в

---

[1] *Сокальский П. П.* Русская народная музыка. – С. 275.

[2] Там само, с. 276.

[3] Там само, с. 277–278.

[4] Див.: *Луканюк Б. С.* К критике музыкальных текстов народной песни // Актуальные проблемы современной фольклористики. Сб. статей и материалов / Сост. В. Гусев. – Л., 1980. – С. 84, виноска 5, та с. 90, виноска 22.

[5] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці, с. 86.

етномузикології. Він засвідчує не просто типологічну, але й *генетичну спорідненість* логіко-синтаксичної структури мовлення і народної музики. Проблема не у винятках, не у "невловимості" синтаксичної одиниці членування форми, а в її рухливості, функційній неоднозначності. І тут – ще один доказ близькості фольклору, народної музики до норм мовлення, до граматичної та фонологічної системи мови.

Стан поглядів на сегментацію у XX столітті

Після Ф. Колесси спадає інтерес до сегментації пісенного вірша як проблеми. Останнього часу музична фольклористика все більше звертається до вивчення видів музично-ритмічного оформлення сегментів, тобто, до внутрішньосегментної *ритмічної конфігурації*. Зміна інтересів засвідчує переключення з *синтаксичної* на *морфологічну* проблематику[1]. Розгляд і моделювання варіантів ритміки всередині музичних сегментів стали основою типологічного, порівняльного, текстологічного методів дослідження музичного фольклору. Такий підхід став можливим, тому що більшість проблем музичної діалектології, текстології і типології не вимагають ювелірного ставлення до синтаксису. Та, проте, як тільки в зацікавленнях дослідника постає історичний чи генетичний ракурс, дається взнаки хисткість існуючих поглядів на синтактику та пов'язаних з нею проблем *періодизації* (хронологізації) фольклорних явищ.[2] "Розтяжимість" масштабу будівельної одиниці пісні, а також розбіжність в існуючій термінології – одна з причин того, що спроби визначень продовжуються й досі.

Але є ще одна лінія, що проступає насамперед у працях К. Квітки. На відміну від попередників, К. Квітка рідко послідовно дотримувався термінів уже відомих: відчувається, що вони його не вдовольняли. Тому, в одних випадках, він користувався поняттям "піввірша", а в інших – його синонімом "*гемістих*"[3] – наче підкреслюючи цим власну

---

[1] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. – М., 1971. – С. 20.

[2] Показова з цього погляду дискусія Ф. Рубцова та В. Гошовського. Див.: *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян, с. 33 – 36; *Рубцов Ф.* Статьи по музыкальному фольклору. – Л.–М. 1973. – С. 209–219.

[3] *Квітка К. В.* Вибрані статті. Ч. 2. – С. 101, 124.

незалежність від поглядів авторів, які висунули концепцію "піввірша". Судячи по тому, що "музично-синтаксична стопа" як термін Ф. Колесси К. Квіткою взагалі не вживався, він був незгодний з цим терміном (хоча класифікаційний бік "Ритміки українських народних пісень" Ф. Колесси оцінював високо[1]). У тих випадках, коли йшлося про конкретний музичний ритм якогось сегмента пісні, К. Квітка вказував на його віршову структуру (7-складовий вірш, 4-складова група тощо). Торкаючися ж музики, він користувався термінами "фраза", "мотив", відповідно докладаючи їх до мелодичних утворень, пов'язаних з більшими або меншими складочисловими групами тексту[2]. Для означення конкретних ритмічних форм сегментів К. Квітка користувався термінами античної метрики (анапест, амфібрахій, прокелевзматик тощо). У загальнішому плані застосовував до музичного ритму поняття "*складочасова схема*" (у російському тексті "слоговременная́ схема"), *музично-ритмічна форма, ритмічна форма,* рідше – *ритмічна будова* чи просто "*схема*".

Вірогідно, К. Квітка не бачив *однозначного* вирішення проблеми сегментації пісні. І те, що він користувався цілим рядом термінів чи описових висловів, вводив щось нове (не обумовлюючи його у термінологічному значенні), запобігав старого, а в більшості випадків взагалі волів *конкретно* називати форму даного сегмента – або за віршовою структурою, або за термінологією античної ритміки, – підтвердження цього.

Дискусії про народне віршування та *сегментацію* (цей термін тоді не використовувався, але враховувалася його суть – *поділ*) народних наспівів вже наприкінці XIX ст. набули певного догматичного відтінку. Справа у тім, що ці дискусії не допомагали займатися конкретними дослідженнями – не сприяли, але й не заважали (блискуче підтвердження – праці самого К. Квітки). Сегментація поступово перетворилася на часткову і навіть абстрактно-кабінетну проблему.

---

[1] *Квитка К.* Избранные труды. В 2-х т. Т. 2 / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского. – Т. I. – М., 1971; Т. II. – М., 1973. – С.37.

[2] *Квитка К.* Избранные труды. Т. I, статья "Ритмическая форма ABBA в песнях славянских народов".

Зміщення синтаксичної проблематики (і пов'язаної з нею термінології) на другий план помітно також у Є. Гіппіуса, котрий дотримувався переважно традиційної номенклатури. "До категорій пісенного ритму народної пісні, що звучать реально, – писав він, – належить ритмічна періодизація пісенної мелодії та аналогічна їй строфова періодизація пісенного вірша, його членування на піввірші (якщо останні розділені постійними цезурами), повтори віршів (чи піввіршів) у строфі згідно з різними традиційними народними принципами тощо".[1] Оскільки Є. Гіппіус розглядає вірш та піввірш як *ритмічні категорії*, у нього й виникає визначення їх як *ритмічних періодів*.[2] Ця думка пізніше була запозичена О. Баніним для методики складоритмічного аналізу із вживанням поняття "складоритмічний період".

Очевидним є зв'язок "ритмічного періоду" Є. Гіппіуса з "прозодическим периодом" О. Востокова. Немає у "ритмічному періоді" і новизни. Лиш дещо посилено значення ритмічної сторони стосовно попередніх термінологічних визначень (і тим самим ослаблено увагу до ролі синтаксичної функції сегментування).

Але у 1960–80-ті рр. було знову здійснено кілька спроб удосконалити погляди на сегментацію народної пісні. Вони відбулися у двох напрямках: традиційному (В. Єлатов, О. Банін) та новому *алгоритмічному*, що виник з потреб використання у фольклористиці електронно-обчислювальної техніки (В. Гошовський).

Білоруський фольклорист В. Єлатов спробував модернізувати традиційну термінологію. Він запропонував замість "синтаксичної стопи", "піввірша", "музично-синтаксичної стопи" тощо поняття ***синтагми***, запозичене ним з лінгвістики. Слід зазначити три моменти:

а) синтагма у В. Єлатова вживається як синонім вірша та музичного речення ("півстрофи");

б) синтагма розглядається як потенційно членована одиниця (згадаємо, що й Сокальський не заперечував можливості членування "піввірша");

в) синтагми, за В. Єлатовим, є вертикально синхронізовані сегменти – поетичний, мелодичний і ритмічний.

Ось як виглядає синтагма у викладі самого В. Єлатова: "Дві текстові синтагми утворюють строфу-дистих. Дві мелодичні синтагми дають форму музичного періоду; ритмічна синтагма також групується у двочленну структуру, яку можна назвати ритмострофою".[3] І нижче: "Членування кожної ритмічної синтагми у строфі аналогічне відповідному членуванню форми у професійній музиці. При цьому РС/4 [чвертьсинтагма. – *А. І.*] відповідає мотиву, РС/2 [півсинтагма] –

---

[1] *Гиппиус Е.* Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // *Балакирев М.* Русские народные песни / Ред., предисл., иссл. и примеч. Е. В. Гиппиуса. – М., 1957. – С. 234.

[2] Там само, с. 234.

[3] *Елатов В.* Ритмические основы белорусской народной музыки. – Минск, 1966. – С. 64.

фразі, РС [власне синтагма, за В. Єлатовим. – *А. І.*] – реченню, що попарно поєднуються у період". Є у нього ще й "третьсинтагма".

Чвертьсинтагма (або музичний мотив), за спостереженнями В. Єлатова, – "межа поділу ритмічної синтагми", але у білоруській музиці наспіви з такими сегментами "складають незначний процент"[1] (додам – в українській, російській і слов'янській в цілому – також).

Якщо півсинтагму і третьсинтагму В. Єлатов виділяє, беручи до уваги смислове членування *тексту*, то у визначенні чвертьсинтагм він непослідовний. Вони вже фігурують у В. Єлатова як "чистий" музичний ритм, форми якого можуть "розрізати слово".[2] А це вже сфера не синтагматики, не синтаксису, а морфології – *власне парадигматики.* Отже, крім усього іншого, В. Єлатов не розрізняє ці дві сфери.

Неважко помітити, що "синтагма" В. Єлатова лише затемнює звичайну музичну термінологію, ускладнюючи її синонімікою та перейменовуючи давно усталені поняття "речення" (синтагма, за В. Єлатовим), "фраза" (півсинтагма В. Єлатова), "мотив" (чвертьсинтагма). Усе це є наслідком *механічного* перенесення лінгвістичних понять в іншу галузь – музикознавство. Причому, зроблено це некоректно. Ступені поділу синтагми *мовної* виходять від початкової *цілості* (синтагма у лінгвістиці – це *мовне речення*). У В. Єлатова ж поділ розпочинається з півперіоду, – у нього синтагма не ціле, не період, а музичне *речення, півперіод,* половина строфи.

Інша спроба реформування понять синтактики здійснена О. Баніним. Він запропонував термін "ритмосилабічний період" (в оригіналі російською "слогоритмический период"). Погляди О. Баніна з часом змінювалися. У першому варіанті[3] його *ритмосилабічний період* за масштабом відповідав синтагмі В. Єлатова (дорівнював пісенному віршеві або рядкові). Як випливає з аналітичної частини збірника "Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области", ритмосилабічний період може бути як *віршем,* так і *складоритмічною групою* певної конфігурації[4].

---

[1] Там само, с. 76.

[2] Там само, с. 75–76.

[3] *Банин А. А.* Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики // Музыкальная фольклористика. Вып. 2 / Ред.-сост. А. А.
Банин. – М., 1978. – С. 140.

[4] *Банин А. А., Вадакария А. П., Канчавели Л. Г.* Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области. – Новгород, 1983. Порівн., наприклад, пісню № 4 "Я посею

Зазначу, що "ритмосилабічний період" О. Баніна, як і інші терміни, тут розглядаються насамперед з огляду їх синтаксичного наповнення, у відстороненні від внутрішньосегментного, ритміко-морфологічного їх виразу. З позицій лінійного синтаксису ритмосилабічний період О. Баніна найчастіше: у загальному музикознавстві – аналог музичного речення (рідше фрази або періоду); у фольклористиці – відповідник віршового рядка (подеколи складочислової групи, іноді – строфи).

О. Банін називає ритмосилабічний період *ритмосинтаксичною одиницею*. Визначальним для вичленування цього періоду виявляється повторність (чи неповторюваність) складоритмічних формул[1] . Отже, не масштаб та ієрархія складових синтагматики у межах строфи (періоду) є підставою для вичленовування ритмосилабічного періоду, *а ритмічний рисунок* (ритмічна конфігурація) наспіву. Таким чином, не лінійне підпорядкування сегментів, а внутрішньосегментний рисунок музичної ритміки покладено в основу масштабу. Тим самим виникла нечіткість у розрізненні *синтактики та морфології*. Звідси – ритмосилабічний період виявляється не синтаксичною одиницею, а ритмічним зворотом. Сам термін "ритмосилабічний період" є найменш вдалим для синтактики, оскільки ніяк не співвідноситься з масштабами членування музично-поетичної форми. Порівняно з В. Єлатовим це крок назад. Хоч в останнього синтагма теж недостатньо строго визначена, але він бере до уваги *членування* пісенного вірша-синтагми (що частково відповідає й мовно-лінгвістичній кваліфікації).

Нарешті, у роботі В. Щурова, виданій у 1987 р., знову вживається термін "синтагма"[2]. На відміну від В. Єлатова, В. Щуров під "синтагмою" розуміє не вірш (півстрофи), а більш дрібні частини. У його інтерпретації "синтагма" цілком співпадає з музично-синтаксичною стопою Ф. Колесси і є, отже, простим *перезиванням* цього терміну. "Мірно-цезурований вірш" (той, що послідовно членується на синтагми) Щуров віднаходить переважно в обрядових чи пов'язаних з обрядом південно-російських піснях[3]. У прикладі, що подається, В. Щуров бачить три "синтагми"[4].

млада-молоденька", аналіз на с. 137 – 138, та № 5 "Цвели в поле цветики", аналіз на с. 138.

[1] Там само, с. 126.

[2] *Щуров В.М.* Южнорусская песенная традиция. – М., 1987, с. 116–117.

[3] Там само, с. 117.

[4] Там само, с. 127.

1.



Ой у по-ле при до-ро-ге яч-мень у-ро - дил-ся

За О. Баніним тут один складоритмічний період, за Ф. Колессою – три музично-синтаксичні стопи, за О. Сокальським – два піввірші (8 + 6), де перший піввірш може додатково розчленовуватися. Така можливість може давати подвійний наслідок за В. Єлатовим: або ж три третьсинтагми (4 + 4 + 6), або ж чотири чвертьсинтагми (4 + 4 + 4 + 2). Але останній варіант розсікає кінцеве слово заключного сегмента "ячмень уро//дился" (що В. Єлатов допускає). Можливий і такий варіант: дві півсинтагми (8+6), з яких перша членується ще на дві чвертьсинтагми (4 + 4). Із погляду ж загального музикознавства приклад 1 складається з двох фраз, перша з яких містить два мотиви, друга (кінцевий 6-складник) на мотиви не членується.

Щойно здійснений експеримент доводить, як із простої, як у прикладі 1, форми – вірш, що складається із трьох сегментів (4 + 4 + 6), – створюється заплутана "проблема", якщо до аналізу докладати існуючі на сьогодні суперечливі погляди, терміни і теорії.

Повернемося до В. Щурова. Для протяжної пісні, пише він далі, "необхідно застосовувати дещо іншу методику аналізу".[1] І у виносці до цього зауваження додає: "Поділ на пісенні синтагми "підспудно" відчувається у багатьох ліричних піснях. Однак синтаксично відмежовані "відтинки" вірша у протяжній пісні настільки об'ємні за музичним часом, який їх наповнює, що формотворчі властивості таких розширених синтагм помітно послаблені".

Ще раніше І. Земцовський висловився так: "Організація протяжної пісні не залежить ні від синтаксичних, ні від лексичних акцентів її словесного компоненту". І ще: "Залагодженість протяжної пісні не визначається віршуванням"[2].

Ці думки потребують корекції. Сама *можливість* моделювання віршової строфи протяжної пісні[3] свідчить, що пам'ять співаків на інтуїтивному рівні *зберігає образ норми* – архетип вірша. Але якщо існує

[1] Там само, с. 141.

[2] *Земцовский И.* Русская протяжная песня. – Л., 1967. У світлі сучасних досягнень теорії і техніки моделювання ритмічних форм пісні таке твердження не виглядає переконливим.

[3] Див., наприклад: *Щуров В. В.* Южнорусская песенная традиция, с. 145, №№ 150-а, 150-б; *Банин А. А., Вадакария А. П., Канчавели Л. Г.* Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области, с. 20 та "модель" на с. 172; *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян, с. 22–27, а також моделювання російських протяжних пісень на с. 168–178.

пам'ять про архетип, то тим вірогідніша пам'ять про сегментацію (синтагматику). Точніше навіть не "пам'ять", а успадковані навички сегментації, які поширюються на усі компоненти пісні – мелодію, ритм, вірш, а також і на рух (танець), коли він супроводжує пісню.

* * *

Аналіз основних підходів до сегментації, що основані на традиційних поглядах, завершено. Підіб'ємо підсумки.

По суті, що таке *вірш* (у тому числі пісенний)? Чи так вже він незалежний від синтаксичних законів прозаїчної мови (а вона є основою комунікації)? На думку віршознавців, "Особливого мовного аналізу вимагає вірш. У зв'язку з організацією віршового мовлення виникають проблеми взаємодії синтаксису і ритму, проблема специфічного членування мовного потоку у віршах"[1].

Ідучи далі, небезпідставно можна узяти під сумнів як будь-яку спробу обґрунтувати іманентність музики, так і її "власне музичну" синтактику. І у вірші, і в прозі, і в музиці існує членування. На цю ознака як на найважливішу для *осмислення цілого* Б. Томашевський вказав з певним (зробленим спеціально) акцентуванням на схожості прози і вірша: "Адже те, що ми відтинок, виділений із віршової мови, називаємо віршем, а до прози цей термін не застосовуємо, є чистою умовністю. Справа не в назві, а в суті питання"[2].

Цілком очевидно, що *членування як передумова осмисленості* не може бути "музичною" проблемою. Так – членування музичного потоку має власні *видові* ознаки. Але поза сумнівом й інше: сам *принцип розчленування* (сегментації, синтагматики) мовлення, танцю, музики породжений ніяк не видовими законами. Через це й можливе синхронне вертикальне цезурування наспіву й тексту у старовинних піснях.

І тут корисно буде звернутися до думки лінгвіста, подивитися на аналіз народної пісні, проведений з увагою до *синтагматики.*

[1] *Єрмоленко С. Я.* Синтаксис віршової мови. – К., 1969. – С. 6–7.

[2] *Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. – М.–Л., 1959. – С. 18.

А. Євгеньєва проаналізувала пісні, записані Є. Ліньовою. Нижче я подаю два приклади. Одна вертикальна рисочка (над нотами) означає членування на синтагми, дві рисочки – на періоди (строфи). Розбивка зроблена А. Євгеньєвою[1].

2.

1.Как во слав-ном то во го - ро - де, что да во А - стра- ха - ни, Ой во

А - стра - ха- ни, Ой да от - коль, от-коль взял-ся тут да де-

ти - нуш- ка, Ой да не зна - мый че - ло - век. [2.Ой не...]

3.

Лу - чи - на мо - я, лу - чи - нуш - ка, бе - ре - зо - ва-

я (а), что же ты, мо-я лу-

чи - - нуш - ка, не яр - ко го - ришь?

З приводу цих нот А. Євгеньєва пише: "Наведені приклади показують, що не лише музичний період співпадає з синтаксичним членуванням (одне, два речення), але й усередині музичного періоду синтагми відповідають частинам музичного періоду, музичної фрази. Ритміко-

[1] *Евгеньева А. П.* Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв. – М.–Л., 1963. – С. 87 (ноти).

мелодичний рисунок грає і синтаксичну роль (див., наприклад, першу частину музичного періоду в "Лучинушке"). У деяких випадках, при особливо широкій мелодії з великою кількістю повторів та повернень, які акцентують окремі місця (слова, групи слів), виходить дуже своєрідне, складене з окремих музично-емоційно-синтаксичних частин, речення. Складеним його доводиться назвати тому, що окремі його члени або синтагми і в музично-ритмічному і в синтаксичному відношенні відмежовуються одне від одного"[1].

Сегментація в кібернетичній етномузикології

Членування музичної тканини як спеціальна проблема виникає при моделюванні на комп'ютері процесів творчості. Докладний розгляд проблеми "кібернетика й музика" не входить у завдання дослідження. Але торкнутися цієї проблеми коротко необхідно, оскільки на прикладі алгоритмізації процесу творчості (так само, як і автоматизованого аналізу його результатів) ясніше видно *логічний та практичний* смисл синтактики.

У роботі з моделювання діяльності композитора на ЕОМ[2] Р. Зарипов використав розроблену Л. Мазелем та В. Цукерманом[3] методику аналізу малої музичної форми (періоду). Р. Зарипов, рахуючися з вимогами формалізації алгоритмічної мови, дає більш докладне та однозначне визначення для вказаних Л. Мазелем і В. Цукерманом структур, обмежує їх число та масштаб (бере до уваги лише 8-тактовий період) і викладає принципи переводу цієї інформації на машинну мову. У зв'язку зі складністю завдання (створення музики машиною), Р. Зарипов обмежується використанням квадратно-симетричних структур, що мають рівномірно-тактову будову. Синтаксичні одиниці узято традиційні: період, речення, фраза, мотив. Їх строго регламентовано.

Цей експеримент має один головний сенс: "машинна музика" дозволяє чіткіше бачити і точніше розкривати *логічний підтекст психічних*

[1] Там само, с. 86, 88.

[2] Електронно-обчислювальна машина – одна з назв комп'ютера.

[3] *Зарипов Р. Х.* Кибернетика и музыка. – М., 1971. – С. 94–99; *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М., 1967. Гл. "Масштабно-тематические структуры", с. 393–492.

процесів. Для етномузикології у такого роду працях знаходимо математичне підтвердження правильного руху аналітичної думки: варіант невіддільний від інваріанту; в основі інваріанта обов'язково перебувають елементи структури, що відзначаються *постійністю,* стабільністю; стабільність ця не випадкова, – отже, необхідно шукати її причини. Тому й одне із завдань нинішньої праці – наблизитися до джерел формотворення у фольклорі, до його механізмів та логіки, – власне, до того, що насамперед *формалізується й моделюється*, та пояснити (бодай частково) *підвалини* цієї логіки.

Якщо моделювання творчості цікаве як математична задача, то у практичному плані для фольклористики набагато важливішою є можливість використання комп'ютера для дослідницьких, зокрема, аналітичних та статистичних операцій. У 1970–80-ті роки Володимир Гошовський (фото 5) формує новий науковий напрям, що дістав назву *кібернетична етномузикологія*[1]. В кібернетичній етномузикології сегментація переросла із віршознавчої чи музично-морфологічної в реальну, актуальну синтаксичну проблематику, як вона досі ще в історії фольклористики не стояла.

Аналіз за певним алгоритмом передбачає системний підхід на трьох рівнях: *музично-синтаксичному, музично-морфологічному* та *музично-фонетичному.* До синтактики В. Гошовський відносить ритмічну структуру та форму[2].

У фольклорі слов'ян використовується силабічний, силабо-тонічний і тонічний вірші, – тобто, усі три віршові системи, відомі сучасній поетиці. До особливостей їх вживання у фольклорі належить насамперед "наявність постійних цезур між силабічними групами" (тобто, між "синтаксичними стопами", за І. Срезневським). Така будова особливо показова для архаїчних жанрів (обрядових пісень, хороводів) і "ці фор-

[1] *Гошовский В.* Социологический аспект музыкальной этнографии // Българско музикознание. Година IX. 1985. Книга 4. Див. там схему на с. 4, у якій музична фольклористика розглядається як відкрита система наук, серед яких кібернетична етномузикологія займає деяку пограничну область.

[2] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян, с. 18, 20.

ми вірша мають загальне поширення на усій території, яку в наш час заселяють слов'яни"[1].

Як відомо, цезури вірша й наспіву у народній творчості здебільшого співпадають. З цього приводу В. Гошовський подає коментар: "Таку відповідність структури вірша і наспіву можна вважати пережитком ранньої стадії музичного мислення, його архаїчною формою, що утворилася внаслідок синкретичного зв'язку співу з рухом (танцем, хороводом)" [2].

В роботі "У истоков народной музыки славян" становить інтерес ще одне зауваження – про ставлення до розширеного ("распространительного") вірша, розспіваного за допомогою "вставок": часток, вигуків, повнозначних слів, різних приспівних інтер'єкцій, які особливо показові для російської протяжної пісні. Слідуючи за К. Квіткою, під час моделювання такі пісенно-віршові елементи В. Гошовський знімає.

Підсумовуючи, можна укласти висновок: по-перше, розширений вірш виник як *деформація* певної генетичної праформи, яка зберігається у пам'яті співаків у вигляді *моделі* (так вважав К. Квітка); по-друге, процес "розспіву тексту" (його розширення) став можливий на тій стадії розвитку художнього мислення, коли пам'ять уже менше потребувала опертя на логіку та синтаксис *словесного тексту.*

У практичному підході питання сегментації ставиться В. Гошовським в інших працях. Зокрема, спеціальний параграф в описі системи АРУНАК[3]. Для позначення синтаксичної одиниці пісні вводиться поняття *сегмент*. Поділ же музичного періоду та віршової строфи називається *сегментацією.* **Синтагми** тлумачаться як сегменти (відтинки) музичного речення та вірша. Або як складники *частини* і *конституента.* Поняття "конституент" вводиться, коли виникає додатковий

[1] Там само, с. 21.

[2] Там само, с. 22. Із цитати випливає начебто, що музично-текстова сегментація та цезурування були наслідком впливу моторних факторів (танків). Така думка не безспірна.

[3] АРУНАК – "Армянская универсальная аналитическая карта". Див.: Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов, с. 68 – 72.

поділ членів синтагми. Тоді член синтагми перейменовується на *синтагму,* синтагма – на *конституент* і таким чином додається додаткова сходинка (частинка) *сегментації.* Операцій із сегментації має бути не менше трьох і не більше чотирьох. Синтагма членується на 2 чи 3 сегменти, які називаються *членами синтагми* (відповідають мотиву та субмотиву).

На перший погляд, і сегментація, і сама термінологія не видаються чимось новим. Однак порівняно з відповідниками, про які йшлося вище (і тими, які розглянуто нижче), вона відзначається однією принциповою особливістю. Машина (комп'ютер) не терпить двозначності або неясності формулювань (постановки завдань, команд). Тому алгоритмічна сегментація має бути *максимально формалізована.* Усі варіанти реальних сегментів кодуються так, щоб між ними виникали завжди визначені **бінарні** або **тернарні** відношення (винятки особливим чином оговорені). Усякі "або – або", "і так – і інакше" тощо виключаються.

Для прикладу, якщо у пісні "Ой у поле при дороге" (див. приклад № 1) в "ручному режимі" ми можемо знаходити або два піввірші (8 + 4), або три синтаксичні стопи (4 + 4 + 6) тощо, то в "машинному режимі" рішення цієї проблеми має бути *однозначним.* Для кожного такого випадку все оговорюється наперед – у *правилах сегментації.*

Такий автоматизований, жорстко формалізований аналіз, звичайно, має певні недоліки. Адже бувають винятки, а машина їх "не терпить". Та, однак, ці недоліки виправдовуються швидкістю обробки таких великих масивів фольклорних текстів (музичних і поетичних), про які в ручному режимі годі мріяти. Крім того, усяка програма може допрацьовуватися. При цьому будуть враховані як досвід минулого програмування, так і нові ідеї, що народжуються у традиційних наукових напрямках.

Алгоритмічний аналіз музики та моделювання творчого процесу спирається на традиційні досягнення загального музикознавства та фольклористики. Суттєва різниця – у *строгості формалізації* термінів.

Тепер час повернутися до ***Схеми 1*** і доповнити її відповідною видовою (музикознавчою та фольклористичною) термінологією. Подавати усі відтінки понять, щойно розглянутих крізь призму алгоритмічного аналізу, не потрібно (це вже надмірна інформація для схеми). Отже, співвідношення синтаксичних рівнів граматики, музики та фольклористики і далі подається у термінах, найбільш вживаних у тексті роботи, і які дійсні для синтаксичних складників до 3-го ступеня членування.

Схема 2

Граматика	**Фонологія**		**Музикознавство**	**Фольклористика**
Мова	Мовлення	Інтонація	Муз. форма	Пісенна форма
Складне речення	Синтагма 1-го ступеня членування	Інтонема речення (інтонема синтагми 1-го ст. членування)	Період	Строфа (музична, віршова)
Просте речення	Синтагма 2-го ступеня членування	Інтонема частини речення (синтагми 2-го ст. членування)	Речення	Рядок (музичний, віршовий)
Словосполучення (або слово)	Синтагма 3-го ступеня членування	Інтонема словосполучення (синтагми 3-го ст. чл.)	Фраза	Сегмент (піввірш, муз. фраза, музично-синтаксична стопа тощо)

Ступенів членування може бути чотири і більше, але це велика рідкість для фольклору і такі рівні вже *не належать до синтактики*, а є сферою *морфології* (як дві фінальні чвертки у прикладі № 1, що їх трактує В. Єлатов "чвертьсинтагмою" – див. текст перед і після нотного прикладу № 1).

Сегментація як фактор мислення

Незаперечність факту сегментації музично-пісенної строфи не привела, одначе, протягом останніх двох століть до єдності поглядів дослідників на це явище. Розбіжності постають з приводу: а) *масштабів*

(різні дослідники обирають за одиницю виміру: складочислову групу, вірш, строфу); б) *ієрархії* музичних сегментів (суперечності в розрізненні у наспіві "фрази", "мотиву", "інтонаційного звороту" тощо); в) *термінології* (це вже зовнішні розбіжності, які, між тим, утруднюють порозуміння). Генеза ж сегментації та час її постання, доба виникнення цезурованого вірша й цезурованого наспіву, стосунки мовного й музичного сегментування, – такі питання досі майже не ставилися (окремі зауваження висловив лише Ф. Колесса в "Ритміці українських народних пісень", але не так з позицій синтаксису, як віршознавства).

Структурно-генетичні підстави сегментації у творах фольклору та її сутність пояснюються у словесній фольклористиці домінуючим впливом синтагматики *мовлення.* Звідти ця помилка перекочувала у фольклористику музичну. Словесники, створивши часткові рішення проблеми синтагматики – версифікаційну, музично-морфологічну ("вертикальний" поділ тексту й наспіву у пісні), – перевели її з пісенномовної (співомовної) у формально-класифікаційну. І обминули проблеми *генезису.*

Не випадково найбільш прозірливі дослідники (К. Квітка насамперед, В. Гошовський) *відсторонилися* від дискусій з цього приводу. Прийняли дійсність, як вона є: спірність, дійсна чи уявна, "невирішуваність" синтагматики не заважали й не заважають вирішувати інші – зокрема, *морфологічні* завдання (насамперед дослідження конфігурацій музичної ритміки пісенних сегментів, на чому заснував свою теорію ритмоструктурної типології К. Квітка).

П. Сокальський відзначав у найдавніших віршах індоєвропейських народів (посилаючись на Р. Вестфаля) наявність сегментації як поділу на *піввірші.* Важлива деталь: "...вони не організовані за якось визначеним, одноманітним планом для усіх піввіршів"[1]. Він припускав, що неперіодичній акцентуації давньоіранських "Зендавест" та давньоіранських "Вед" потрібного розміру надавала *музика*[2]. Таке припущення основане, по-перше, на іншому припущенні: що чотири-п'ять

[1] *Сокальский П. П.* Русская народная музыка. – С. 224.

[2] Там само, с. 226.

тисячоліть тому ритуальні тексти співалися під *регулярно-акцентні* наспіви. Навряд чи це було саме так. Адже і в наші дні у культових наспівах світових релігій переважає *нерегулярна псалмодія.* Враховуючи, що в неолітичних співах панував речитатив (співомовлення), про що свідчать обрядові наспіви і особливо характер їх виконання в усіх слов'ян, ведичні тексти виконувалися *псалмодично*. Отже, можна припустити, не текст "підправлявся" наспівом, а останній слідував за ним (як спостерігається, наприклад, у голосіннях, думах). Хоча це також не аргумент. Обидва твердження перебувають у межах перепасовки проблем співвідношення тексту й наспіву між філологами і музикантами (про що свого часу іронічно говорив М. Штокмар). В усіх цих судженнях відсутній найвагоміший складник – *мислення*. Але про це далі.

Зараз не йдеться про регулярну ритмічність та причини її виникнення. Сегментація не пов'язана з регулярністю чи нерегулярністю ритму. Конфігурація ритміки сегментів – то внутрішньосегментні, морфологічні показники, а також фактори виконавства і динамізму-варіативності людської психіки.

Вже те, що *цезурування* вірша й наспіву не є регіональною, національною чи жанровою проблемою, ставить дослідника перед потребою пояснити цей феномен. Якщо брати до уваги "дихальні такти", то крім констатації такого роду дискретності ми більш нічого не досягаємо. Найважливіше – зв'язки сегментів, їхня ієрархія та наслідок – утворення строфи – залишаться нез'ясовані. Поширені твердження про "ритмічні конфігурації", "арочні" взаємодії музично-ладових центрів, кадансів є не більш як проекція поглядів загальнотеоретичного музикознавства на фольклор. Усе це прийнятне при дослідженні *авторської* музики, але безнадійне, коли задаєшся метою пояснити *генезис музичного мислення.*

Йдучи вглиб минулого, дослідник неодмінно має спіткнутися об таке: у розвитку музичного мистецтва був етап, коли ладові категорії не були відпрацьовані з погляду європейської музики. "Плаваючі", нефіксовані устої не могли в неоліті (тим більш – палеоліті) виконувати ту роль, яку ми зараз бачимо у квінтово-квартових, терцевих, секундових

"арках" між кадансами поспівок і музичних речень. Інтервали "вібрували", були "розтяжимими". А все це ті ознаки, та якість, яка властива *мові*. І якщо в музиці (за сучасними поняттями) фіксація відношень тонів у ладі "абсолютна", то у мовленні – відносна. Однак останнє ніяк не заважає мовній інтонації *однозначно* мати зміст "питальний", "кличний" тощо і вказувати на *завершеність* чи *незавершеність* мовної фрази (речення, висловлювання).

Із сказаного можна зробити висновок: сегментація – не породження музики, вона прийшла "ззовні" і лише згодом була модифікована до видових потреб (коли музика визначилася у видовому плані і наблизилася до сучасного її розуміння).

Досі йшлося про мовну інтонацію й модальність. Дотеперішні дослідження цим обмежувалися. Знов-таки, Б. Асаф'єв доказово відшукував аналоги мовленя в музиці композиторів. І це справді так, вони є. Але це те, що лежить "на поверхні".

Торкнемося ще одного з можливих джерел сегментації.

Незалежно від того, чи був палеолітичний спів-танець "криками-інтонаціями", чи спирався на осмислені та логічно пов'язані ділянки тексту (синтагми), – поява сегментації у пісні стала можливою одночасно з відпрацюванням у мовленні інтонацій *простого речення*. "Крик-танець" у змозі породжувати просту періодичність, але привести її до смислової заокругленості у *доладову* епоху він не міг. Очевидно, що періодизація "крику-танцю" могла здійснитися у двох випадках: через логіку *обрядодійства* (його "сценарію"), або через посередництво *мислення*, що керувало і мовою і обрядодійством (див. фото 27–28 – ритмічно-шумові музичні інструменти, також фото 19 – "косолапі кроки", типові для жіночих рухів палеолітичних скульптур, донедавна вони зберігалися у сучасних північних народів).

Перше ми спостерігаємо у фольклорі й зараз: веснянкові кругові танки можуть повторюватися стільки, скільки є учасниць; русальна пісня може також співатися кілька разів підряд протягом трикратного обходу цвинтаря або кидання вінків у воду. Зараз ця повторність – чисто кількісне явище, що завершується обрядовим замиканням. Однак

неважко у фольклорі помітити релікти *формотворчого* значення повторності в далекому минулому.

У другому випадкові (роль мови, мислення) діють фактори набагато серйозніші, зокрема – *магічний* підтекст. Обряд здійснювався як *комунікація* членів роду з богами й духами, через *віру* у його дієвість (див. фото 21 – зооморфні танцюючі личини). Ця віра, а також зміст звертання (прохання, вимоги) до духів мали бути *сформульовані.* Беззмістовний *крик-рух* не міг бути носієм колективної ідеї. Первісні люди танцювали й співали не тільки задля розваги. Існувала організуюча ідея, а в мезоліті (час довершення синтаксичної структури сучасного простого речення) напевно вона вже спиралася і на словесні *форми-формули.* Отже, значну організуючу роль виконував зміст, і, таким чином, *синтаксис тексту.* Скеровування колективних зусиль та їх організація відбувалися, разом із сугестивними факторами, також за допомогою словотворень, формул магії (конструктивно це були синтагми, прості речення). З'явився розподіл смислових ділянок (у тому числі й рефренів) між учасниками дійства – заспівувачем-волхвом (чи вождем) та хором (родом, общиною). Зрозуміло, це не виключало спільного впливу *моторно-обрядових* та *семантико-мовних* компонентів на форму первісного співу. Отже, сегментація пісні виникла на підставі взаємодії цілого ряду складників обрядово-магічного дійства.

"Розхитування" сегментації (відхилення від норми) спостерігається у новітніх версифікаційних системах, перехідних до силабо-тоніки, та в наспівах, де засвоєно стандарти мажоро-мінору, квадратності, гомофонно-гармонічної мелодики (наприклад, народні пісні-романси).

Спираючись на з'ясовані фактори розвитку мислення й мистецтва, можна вказати час, *не пізніше якого* виникла структура *сегментованої* строфи. Додатково можна послатися на деякі загальні орієнтири культурного поступу. Його логіка торкається й музики.

Первісне мистецтво досягло "найвищого розвитку на останній стадії верхнього палеоліту – на початку мадлену (15–10 тис. років до н. е.)"[1] (див. фото 6 – майстерна статура мамонта; фото тварин 7, 8, 10 відтворюють не лише їх зов-

[1] *Рыбаков Б. А.* Язычество древних словян. – М., 1981. – С. 109.

нішність, але й *характери*). Особливу увагу привертає зображення руху стада оленів, фото 9, – це динаміка такої точності образу, такої сили узагальнення, що ставить цю картинку в ряд вищих досягнень світової "авангардної графіки". На фото 24 – вражаюча стилізація тварин: тут символіка явно сильніша за реальність. А це фактор *магії.*

Виділення праслов'ян Б. Рибаков датує серединою II тис. до н. е.: "Приблизно у XV ст. до н. е. праслов'яни відділяються від загального індоєвропейського масиву, володіючи значним фондом релігійних уявлень, створених на різних ступенях індоєвропейської спільноти"[1]. Щодо індоєвропейців, то вже у V тис. до н.е вони "постають перед нами як землеробські племена з яскравою й інтересною культурою"[2] (див. фото 34 – статуетки із символами *родючості*, що уособлено і землеробськими ознаками, і підкресленою *жіночністю* скульптурок).

Особливо значні зрушення в культурі та мисленні відбуваються в неоліті (VI–II тис. до н. е.). Див. фото 15 – господарчий реманент людини кам'яної доби, фото 18 — риболовецькі знаряддя. У роботі "Язычество древних славян" Б. Рибаков відзначає чотири етапи в житті слов'янських племен: 1. "...розвиток протослов'янських племен у надрах індоєвропейської спільноти..."; 2. "...виокремлення праслов'ян у бронзову епоху..."; 3. "...занепад культури як наслідок розгрому сарматами..." (початок І тис. до н. е.); 4. "...утворення й розвиток першої держави – Київської Русі..."[3]

Те, що ми простежуємо в структурі українських пісень, пісень інших слов'янських та неслов'янських народів індоєвропейської сім'ї, мало бути на VI–IV тис. до н. е. вже створене. Саме у цей період вичленовуються чотири основні мовні масиви індоєвропейської прамови: північна, західна, центральна та південна[4]. Такий стан вказує на значне посилення мовних та культурних процесів. Коли б на V тис. до н. е. сегментація не була опрацьована, вона скоріш усього не простежувалася б з такою послідовністю у фольклорі *сучасних народів індоєвропейської сім'ї.*

Отже, перший попередній висновок з історичного синтаксису музичного фольклору може формулюватися так: **пісенна форма з сегментацією вірша мала бути опрацьована не пізніше як у неоліті.**

---

[1] *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. – М., 1981, с. 602.

[2] Там само, с. 147.

[3] Там само, с. 196–197.

[4] Дані В. Георгієва, що наводяться у праці: *Петров В. Н.* Етногенез слов'ян. Джерела, етапи розвитку і проблематика. – К., 1972. – С. 137.

Принаймні, на середину неоліту вона вже настільки є звичною, що успадковується пращурами сучасних народів індоєвропейської сім'ї.

Сегментація, коли її розуміти поширено (регулярна й нерегулярна, періодична й неперіодична, сумірна й несумірна з масштабами наспіву та складочислової структури вірша), властива усім народам світу[1]. Серед численних форм, які сегментуються, можна вказати для прикладу на ізометричний двовірш (дворядкову строфу) із стабільними складочисловими структурами як на явище, особливо поширене у слов'янському фольклорі. Це спадок і дорозвиток того сегментування, яке склалося ще у пісенній культурі протослов'янських, навіть індоєвропейських племен.

---

[1] Див. про різноманітні види сегментації вірша та мелодії у різних культурах: *Кондратьев С.А.* Музыка монгольского эпоса и песни. – М., 1970., С. 220, також численні приклади на сторінках книги; Музыка народов Азии и Африки. Вып 2 // Сост. и ред. В. С. Виноградов. – М., 1973, зразки на с. 136, 139 – нанайці – Приамур'я, с. 153 – кабардинці, Північний Кавказ, с. 159–166 – осетини; с. 376–377 – про "періодичні ланцюжки", себто, ціле та його ланки у наспівах племен Конго, і далі аналітична частина та приклади – с. 381–394; Армянские народные песни и наигрыши. – Ереван, 1984. с. 58–59 та ноти; *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов. – М., 1966. с. 12–13.та ін.

Розділ другий
Синтактика

Метротектонічна теорія

Уперше термін "синтаксис" стосовно музичної тканини вжив Г. Конюс[1]. Він узяв його з лінгвістики, що є звичним для загального музикознавства (серед більш ранніх термінологічних запозичень – "період", "фраза", "мотив" та ін.). Не вдаючися до лінгвістичної інтерпретації, Г. Конюс застосував термін "синтаксис" відповідно до ідеї опрацьованого ним метротектонічного аналізу. Спираючись на закони симетрії та періодичність, Г. Конюс виводить обґрунтування музичного синтаксису із звукової архітектоніки. І те й інше він знаходить переважно в регулярно-акцентній ритміці і реалізує через *такт* як "будівельну клітину" ("временну́ю строительную клетку")[2].

Однак у народній музиці регулярно-акцентна ритміка і такт – лише частковості. Тому Г. Конюс, аналізуючи наспів російської пісні "Заплетися, плетень", змушений обрати іншу дрібну міру – у вигляді тривалості в одну шістнадцятку. "Часова будівельна клітина", за Г. Конюсом, утворює відповідний меторректонічний ряд[3]: опорні точки (друга організаційна норма або *такти*); архітектонічно розмірені поєднання (*групи тактів*); величинні цілості симетрійної періодичності та мішаної закономірності (це вже *частини*).

Такт може слугувати за одиницю виміру. Однак спроба зведення його в ранг "будівельної клітини" непродуктивна. Особливо коли прагнути дошукатися *причинних важелів*, а не просто зовнішніх (і випадкових) проявів синтаксичних чи симетрійних закономірностей. Не

[1] *Конюс Г. Э.* Научное объяснение музыкального синтаксиса (К изучению вопроса). – М., 1935. – С. 33.

[2] Там само, с. 17.

[3] Там само, с. 19.

кажучи вже про те, що пропоновані Конюсом "будівельні клітини" – такт або лічильна одиниця (дрібна ритмічна тривалість в народній мелодії неперіодичної будови) *не належать до сфери синтаксису.* Вони не мають *смислової функції,* не відповідають вимогам синтагмічного членування тексту і наспіву, – вони не щось інше, як механічні вимірювальні "одиниці" *обчислювально-часового порядку.* Синтактика передбачає осмислене членування та смислову ієрархію (див. попередній розділ, *Схему 2*).

Наскільки Г. Конюс був переконаний в універсальному значенны <u>такту</u>, можна зрозуміти хоча б з такого прикладу. Аналізуючи російську народну пісню "Вниз по матушке, по Волге", він оперує групами тактів, які *суперечать синтагматиці поетичного тексту, його смисловому поділу.* Якщо стосовно авторської музики це ще якось прийнятне (хоча й тут необхідна обачність), то докладати до фольклорного синтаксису не мотивоване смисловою логікою пісенного тексту і наспіву однозначно *суб'єктивне "тактування"* – безумовний казус[1].

Г. Конюс виявив тенденції членування регулярно-акцентного ритму на групи тактів. Але розуміння синтаксису було підмінене арифметичними відтинками *часу.* Ці відтинки могли співпадати із синтаксичними закономірностями, а могли й не співпадати. І те, й інше не виходить за межі випадковостей. Загалом розуміння синтаксису було зведене до пошуків та пояснення *метротектонічних* закономірностей. Г. Конюс займався музично-композиційним аналізом, майже не вдаючися до логіки й структур мислення. Лише побіжно вказано на симетрію та періодичність, але ці категорії не є синтаксичними і щодо базових фігур мислення є вторинними. Навіть у "підтексті" у Г. Конюса не проглядає намір врахувати зв'язки мовної та музичної інтонацій і бракує спроби встановити взаємодію музичного й мовного синтаксису. Через це музику було поставлено в умови *саморозвитку* і, як з того випливає, – "самозародження".

Зрозуміло, музика керується власними законами. Але вони не могли скластися раніше та поза залежністю від соціально та

[1] Нелогічного ставлення до сегментавання пісенної тканини не запобіг пізніше й білоруський фольклорист В. Єлатов – див. розділ перший, аналіз Єлатовської "синтагми".

психологічно вагомих законів мислення й мовлення. Інакше кажучи, принцип соціально-психологічного детермінізму, коли ми маємо намір заглиблюватися в музичний синтаксис, зобов'язує одночасно враховувати синтаксичні явища на рівнях мислення й мови. З позицій сьогодення видно, що Г. Конюс займався не так синтаксисом, як структурою музичної тканини та її метроритмічною сіткою. І лише назвав цю сферу "синтаксисом".

Слід сказати, що й інші автори, які досліджували музичну форму та її будову з позицій "метрології", так само не спромоглися вийти на спеціальні питання синтаксису з урахуванням при цьому зв'язків з мисленням та мовленням[1]. Такий виключно музикознавчий підхід цілком припустимий, він не потребує виправдань. Але треба зважати на обґрунтованість вживання терміну "синтаксис" (та інших запозичень з лінгвістики – як модні останнього часу слова "синтагма" чи "парадигма"). Якщо "синтаксис" – це і групи тактів, і послідовність "дрібних мір", і речення (музичне), і період, і "частини", – то що тоді форма, структура, композиція? Коротко кажучи, навряд чи можна виправдати спокусу термінологічного "удосконалення" музичної науки – і особливо фольклористики – засобами нерозбірливих, механічних запозичень з різних історичних та природничих галузей знань.

Наведу приклад некритичного залучення відомостей з античної музичної теорії у працях молдавського музиколога П. Стоянова. Захоплення античністю доведено в роботі про мелодику й лад молдавської пісні[2] майже до абсурдних меж (воно супроводиться запереченням методологічних надбань загальноєвропейської етномузикології). Скромні позитивні наслідки класифікації ладів молдавської народної музики, що зведені до 7-ми позицій, дослідник зодяг в чужу одіж *еллі-ністичної термінології*. Це супроводжується великим вступом, головне в якому – декларативне проголошення цінності "забутих істин".

На шляху реанімації античної музичної теорії й термінології автор так перезахопився, що навіть проголосив античні музично-теоретичні старожитності *єдиною науковою базою вивчення музичного фольклору* (!?)[3] При цьому навіть не завдався працею замислитися, що антична музична теорія спиралася на практику насамперед евпатридів (давньогрецької аристократії), і поширювати її не те що на фольклор, але навіть на музичну культуру античного демосу – неприпустима для вченого наївність у питаннях історії й методології. Адже це рівнозначно, що вивчати народну музику на прикладах *теоретичних надбань* про композиторську європейську музику – через трактати про гармонію,

[1] Див.: *Катуар Г.* Музыкальная форма. Ч. І. Метрика. – М., 1934.

[2] Стоянов П. Ф. Вопросы формирования лада и мелодики в молдавской народной песне. – Кишинев, 1990.

[3] Там само, с. 5–41.

контрапункт, оркестровку, фактуру, естетику тощо, до того ж – навіть *не маючи* нотних зразків[1].

Теорія масштабно-синтактичних структур

Уточнення сфери синтаксичної проблематики з частковим виходом за межі власне музичної специфіки простежується у Л. Мазеля[2]. У книзі "Строение музыкальных произведений" (1960) Мазель вживає термін "мелодико-синтаксичні структури" (гл. IV, § 2), а в підручникові "Аналіз музичних творів" (1967) його переназвано: "масштабно-тематичні структури" (гл. VII). Слід звернути увагу: в пізнішому виданні *знято* згадку про *синтаксис*, яка містилася у попередній праці: замість "синтаксичні" структури з'явилося поняття "тематичні" структури. Автор (Л. Мазель) правильно запідозрив (або ж йому підказав фахівець-лінгвіст, знайомий з музикою), що предмет його аналітичних викладок дійсно торкається більшою мірою музичної структури, ніж синтаксису. Для потреб дослідження синтактики й форми (не лише музичної) обидва терміни Л. Мазеля не дуже придатні: і "тематика", і "мелодика" незручні, наприклад, для дослідження схожих явищ у *поетичних текстах* фольклору. Тому я буду користуватися терміном, утвореним мною з поєднання обох термінів Л. Мазеля, а саме: *масштабно-синтаксичні структури.* Він недосконалий (як і два інші), але зручний через термінологічну близькість до проблематики "Історичного синтаксису фольклору". Але це не формальне зближення. Справа у тім, що масштабні структури Л. Мазеля є секундарним видовим проявом закодованої у структурі строфи (музичного періоду) синтактики, яка переведена у шифр більш високого рівня – *симетрії.* Л. Мазель аналізує лише форму

---

[1] Саме така ситуація з музикою, в якій кохалися Сократ, Платон, Аристотель, Аристофан та інші представники давньогрецького культурно-філософського прошарку. Для них, що не меш суттєво, – музика була не так мистецтвом, як частиною етики, виховання, міфології, космогонії.

[2] *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. – М., 1960; *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М., 1967. Питання, що стосуються проблематики нинішньої роботи, опрацьовані Л. Мазелем.

періоду – а це дійсно *синтаксична одиниця*, аналогічна мовним категоріям пара- та гіпотаксису (музичні побудови більшого масштабу вже належать до сфери *композиції*).

Л. Мазель, як і його попередники, оперує тактами та групами тактів, однак із досить суттєвою корекцією. Для нього такт (група тактів) – лише зручна для обліку масштабна одиниця. За групуваннями тактів Л. Мазель розгледів прояв *законів мислення*. Серед них *аналоги симетрії* – насамперед *об'єднання* (або *підсумування*), яке є одним з найважливіших проявів логічних моделей мислення, – в музиці, поезії, прозовому тексті, архітектурі та ін. Наприклад, Л. Мазель вбачає у підсумуванні прояв дії *загальної властивості мислення,* коли "констатація схожих за характером фактів, перелік аналогічних положень, тез природно тяжіє до їх узагальнення, яке підсумовує ці факти та, у свою чергу, об'єднує разом з їх переліком в одну цілісну розгорнуту думку"[1]. Методично бездоганним прикладом структури об'єднання може служити 2-ге речення нотного прикладу № 4, що поданий трохи нижче (такти 5–8).

Підсумування є не щось інше, як реалізація *мовного паратаксису* в умовах музичної форми. Але якщо у мовленні об'єднання простих речень у складносурядне визначається потребами розвитку думки, матеріальними предметами, дією, метою повідомлення тощо, то в музиці принцип паратактичності реалізується як виключно *формально-логічний.* Він підлягає лише вимогам симетрії і тяжіє до часової тотожності обох частин, розділених знаком рівняння:

(а + а) = Б

У нотному прикладі № 4 сума часу двох *однотактових* сегментів 5–6 дорівнює "замикаючому" і *неподільному двотактовому* сегмента 7–8. Час **(а + а)** в реальних умовах музичної форми і *виконання*[2] може

[1] *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. – С. 420.

[2] Виконавець використовує ресурси прискорення та уповільнення часу. Але при цьому його інтуїція і підсвідомість керуються формально-логічним прототипом (іноді

не дорівнювати часові Б (що особливо показове для архаїчних фольклорних наспівів). Але те, що існує така тенденція, – безперечно. І вона є *достатньою* для відчуття того, що час Б – *психологічно* (якщо не абсолютно) тотожний часові **(а + а)**.

Крім підсумування, Л. Мазелем розглядаються й інші структури. Зокрема, як приклад *дроблення з об'єднанням* наводиться пушкінський чотиривірш, у 3-му рядку якого виникає ритмічне *дроблення*, а в 4-му – підсумок-*об'єднання* (замикання):

Ночной зефир	(4)
Струит эфир,	(4)
Шумит, бежит	(2+2)
Гвадалквивир.	(4)

Цей приклад Л. Мазеля можна також подати у вигляді складочисельної формули:

(4 + 4) + (2 + 2 + 4)

Неважко помітити, що числова символіка у даному разі відображує *сутність* явища – незалежно від того, розуміти під цифрами *такти* (якщо це музика) чи мовну синтагматику (*групи слів,* коли це текст).

Л. Мазель, йдучи від музичного аналізу, акцентував ширші – *позавидові* – закономірності *мислення.* Це створює передумови для докладання методики музично-синтаксичного аналізу до фольклорних творів (здебільшого пізніх, ліричного роду – "пісень звичайних"). Наведу задля ілюстрації зразок із моєї раніше опублікованої статті на цю тему[1]:

й архетипом), який в етномузикології моделюється для використання в різного роду дослідженнях і особливо для ідентифікації варіантів.

[1] *Иваницкий А. И.* Типологическая характеристика некоторых принципов формообразования в украинском фольклоре // Музыкальная фольклористика. Вып. 2 / Ред.-сост. А. А. Банин. – М., 1978, с. 111. Пісня із збірника: Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Й. Роздольським. Списав і зредагував С. Людкевич. / ЕЗ НТШ. – Львів, 1908. – Т. XXII. – № 1012.

4.

Ой мі-ся-цю, мі-ся-чень-ку, сві-ти ме-ні до-рі-жень-ку,
нех пе-ре-йду річ-ку, річ-ку не-ве-лич-ку, до ми-ло-ї на сло-веч-ко.

Мелодія зручна тим, що дроблення з об'єднанням має вираз:
а) у вигляді тактів (2 + 2) + (1 + 1 + 2);
б) у вигляді складочислової формули (8 + 8) + (6 + 6 + 8).

Підсумковий (замикаючий) характер останнього двотакту особливо виразний у зв'язку з тотожністю ритміки 1–2 та 7–8 тактів.

Важливо, що Л. Мазель вказує і *час* (епоху), коли сталося оволодіння законами масштабно-тематичного розвитку, а саме: "з того історичного етапу, який знаменується опрацюванням самостійних та розвинутих закономірностей *музичної логіки*"[1] (курсив Л. Мазеля). Це – епоха виникнення гомофонного стилю, тобто XVI–XVII ст. Про це ж свідчать і матеріали фольклору (докладніше нижче).

Масштабно-синтаксичні структури, описані Л. Мазелем, належать до жорстких *ментальних кліше* (особливо дроблення з об'єднанням та подвійне об'єднання), до зафіксованих пам'яттю прийомів, за допомогою яких "тиражуються" різновиди гомофонно-гармонічних періодів, а також зближені з такими побудовами строфи фольклору. Такі структури виглядають як спеціалізована форма, якої набули в музиці загальнологічні закономірності.

Зараз вкажу лиш на таке: а) гіпотаксис (складнопідрядна конструкція) у мові відзначається, порівняно з простим реченням, чіткіше проведеним смисловим та формальним членуванням[2]; б) відповідно, масштабно-синтаксичні структури з уваги на ті ж особливості (чіткість їх усвідомлення і "жорстка" структура) займають логічну вершину в музичній композиції (у межах періоду).

[1] *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений...– С. 422.

[2] *Николаева Т. М.* Интонация сложного предложения в славянских языках. – М., 1969. – С. 5.

Подам невеликий коментар. Музичні масштабно-синтаксичні структури – це водночас вже й типове *кліше мислення*. До вироблення мислительних "шаблонів" протягом усієї історії людина вдається для економії часу і психічної енергії. Однак у мистецтві такий шлях – скоріше ознака регресу, аніж художній результат. Він був таким лише на початку. Проте заглиблення в цю історичну проблему – вже питання естетики.

Тепер можна порівняти виклад розділу першого "Сегментація" зі щойно поданими відомостями із синтаксису музичного періоду (строфи).

Лише **сегмент** як структурно-логічна одиниця (не такт і не група тактів, і не "розрізані" на склади слова) міг стати будівельною клітиною музичного часу *як форми* у далекому (палеолітичному) минулому. Вищими серед видових форм у *мові, музиці, поезії* є, відповідно: *складнопідрядне речення, музичний період, строфа.*

Оминаючи поки що перехідні історичні форми, можна вказати серед найбільш логізованих конструкцій **синтаксичну вершину:** нею є *гіпотаксис* (як фігура, що поєднує причини й наслідки, "питання" і "відповідь").

Отже, зараз визначено *дистанцію* дослідження та її крайні віхи: *від кінця верхнього палеоліту* (коли виникла мовна синтагматика) *до пізнього середньовіччя* (в цей час завершилася еволюція синтаксичних конструкцій включно з гіпотаксисом, а в музиці – сформувався гомофонний період з його найбільш логізованою формою респонсорного періоду: кінець XVI – початок XVII ст.).

На цьому огляд праць загального музикознавства можна завершити. Музикознавство, об'єктом якого є авторська творчість, займається *видовими* явищами – сучасними або не надто віддаленими (від часу виникнення нотної графіки у Середньовіччі). Проблеми генезису музики для загального музикознавства не надто принципові, не існує й спеціальної зацікавленості щодо хронологізації ритмічних зворотів, ладу. Це зрозуміло: композиторська творчість не потребує від музикознавця знань про джерела музичного мистецтва, – так само як від літературознавця не вимагається знання теорій глоттогенезу. В усякому разі, музикознавцеві не загрожують помилки, які підстерігають етномузиколога, який стикається зі справжньою *археологією* людського мислення.

Синтаксична проблематика в музичній психології та музичній естетиці

Далеко більшу увагу генетичній проблематиці надають у *музичній естетиці* та *музичній психології.* Якщо загальне музикознавство, займаючись конкретним твором, стилем чи творчістю композитора, лише побіжно торкається світоглядних та культурно-генетичних галузей, то музична естетика, навпаки, не може ухилитися від відповідей на питання: *що є сутністю музики? як вона виникла? яким чином відображує навколишню дійсність? чи має музика зміст і що утворює його специфіку?*

Відповідь на такі питання не потребує обов'язкової конкретизації у поняттях ладу, ритму, гармонії тощо. Коли музична естетика і вдається до їх розгляду, то переважно з ілюстративною метою. Пізнаючи природу музики, музична естетика звертається до її фундаментальних властивостей – до інтонації та логіки – до тих основ, спираючись на які музичне мистецтво екранується у свідомість через мислення та почуття невидового порядку.

Інтонація розглядається естетикою як матеріал, за допомогою якого в музиці відображується життя (насамперед психічні явища та мовлення[1]). Але таке відображення можливе лише у разі опосередкування інтонації – *логікою,* за інших умов буде просте відтворення, копіювання природних шумів, звуків, ритмів.

Але якщо інтонація належить до сфери чуттєвого сприйняття, то *логіка* виводить музику на загально-мислительний рівень[2]. Більш того: логіка виконує роль передавача й "адаптера", вплив якого уможливлює переведення як інтонацій голосу, так і інших природних звуків на мову музики.

---

[1] Відповідно у танці матеріалом є людське тіло, в літературі – лексика та фразеологія. В усіх випадках "матеріал" дістає осмисленість завдяки роботі свідомості, яка спирається на закони логіки: матеріал оживляється (опосередковується) мисленням, розумовими процесами.

[2] *Кремлев Ю. А.* Очерки по эстетике музыки. Изд. 2. – М., 1972. – С. 181–182.

У "Нарисах з музичної естетики" Ю. Кремльов досить докладно розглядає логічні підоснови ладу, багатоголосся, ритму, метру, динаміки, агогіки, тембрів, тематизму. Але усі ці ресурси належать до відпрацьованих у пізні часи розвитку музики і відображують потреби й засоби авторського мистецтва. Однак принципово важливою прикметою методики музично-естетичного аналізу є *триєдність* "мислення – мова – музика" (та її дуальні варіанти), ця триєдність уже виступає *робочим полем.*

У підсумку короткого огляду міркувань про логічне і через посередництво логічного в музиці (зв'язків музики з логікою взагалі та мовними аналогами логічних структур зокрема) наведу думку Ю. Кремльова з іншої його роботи: велике чудо мелодії є наслідок проникнення *логічних узагальнень* і насамперед – *інтонацій мовлення"*[1]. Це важливе досягнення музичної естетики – визнання ролі логіки і мовних інтонацій у таємницях генезису музики. Можна лиш скоригувати адресування слова "насамперед": *"насамперед"* слід віднести до *логіки*, а не до мовлення.

Одного року з "Нарисами з музичної естетики" Ю. Кремльова з'явилася праця Є. Назайкінського "Про психологію музичного сприйняття". Вона має інтерес (у межах нашого дослідження) як джерело ознайомлення із ставленням музичної психології до проблематики *музичного синтаксису.* Автор торкається взаємодії мовлення й музики. Його спостереження згруповано за трьома рівнями сприйняття:

а) *фонетичний* (масштаб переважно музичного мотиву);

б) *синтаксичний* (масштаб типової елементарної форми – мовного речення, музичного періоду, музично-поетичної строфи фольклору);

в) *композиційний* (твір у цілому або його вагомі і масштабно значні частини. Маються на увазі, як можна судити, твори крупної форми – багаточастинні, сонатна, рондо тощо).

---

[1] *Кремлев Ю.* Интонация и образ в музыке // Интонация и музыкальный образ / Под ред. Б. М. Ярустовского. – М., 1965. – С. 43.

Для нас становить інтерес другий – *синтаксичний* – масштабний рівень. Він постає, за Назайкінським, на асоціативній базі: "Нею для сприйняття речень, періодів, а нерідко й фраз слугує досвід мислення, асоціації з логікою та синтаксисом мови, з іншого боку – з різноманітними типами рухів"[1].

Ось тут, нарешті, бачимо чітке визначення саме *синтаксичного рівня* (у Г. Конюса "синтаксисом" було все, у тому числі і структура багаточастинної, крупної форми). Є. Назайкінський до синтаксису зараховує масштаби від *музичної фрази (мотиву)* до *музичного періоду.* І з цим не тільки слід погодитися – це, власне, і є той рівень, той обсяг, який і має бути предметом *музично-історичного синтаксису.* У граматиці, відповідно, предметом синтаксису є мовні масштаби від *синтагми* до *речення*,– тобто, саме в такому тлумаченні музикознавче розуміння синтаксису не викликає суперечності з його визначенням у лінгвістиці. Тут набуває формально-логічних підстав метод синхронного застосування терміну "синтаксис" (та інших понять синтактики) до вивчення і мислення, і мовлення, і музики.

Є. Назайкінський відзначив також відображення в музичній формі розчленованості, властивої мовленню, а також ввідних конструкцій, інтонацій приєднування, лічби, кадансування тощо[2]. Він переконаний (і аргументує це), що мовний синтаксис був прообразом синтаксису музичного: "Слух, вихований на синтаксичному смисловому розчленуванні мовлення, набуває здатності сприймати і розчленування мелодії як розчленованість смислову. Система своєрідних динамічних стереотипів, що відповідають найбільш стійким видам синтаксичних структур мовної фрази, словосполучення являють собою природний фундамент, на якому надбудовуються й формуються навички сприйняття музичного синтаксису"[3]. Ці судження підкреслюють *єдність* синтаксичних механізмів мовлення й музики.

[1] Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972. – С. 98.
[2] Там само. – С. 323–336.
[3] Там само. – С. 323–324.

Але на цих думках слід зупинитися критично: складається враження, що музика лише успадковувала мовні фігури. Так: мовлення (і мислення) випереджали становлення інших видів психічної діяльності. Проте чи такою мірою, що спершу постали синтаксичні інструменти *мовлення,* а лиш потім – музики (та інших, у тому числі виробничих, видів діяльності)? У верхньому палеоліті вже існувало мистецтво. Коли ж припустити, що формування смислової артикуляції до верхнього палеоліту відбувалося без паралельного, такого ж складного й тривалого опанування формотворчо-синтаксичними елементами в мистецтві, тоді доведеться припустити, що 40 тисяч років тому людина раптом "*гоп!" – і заспівала, затанцювала, вдалася до образотворчого мистецтва* і т. ін.

Це невірогідно. Ми будемо праві, коли скажемо: мистецтво з'явилося у верхньому палеоліті вже у формах, *суголосних сьогоднішньому сприйняттю*. Достатньо глянути на досконалі, реалістично доконані зооморфні й антропоморфні зображення (див. фотоблок, №№ 21, 22, 35) – і водночас на існування їх *символів* (№№ 23, 24).

Отже, стрибок не був раптовим. Протягом щонайменше останніх 200–300 тисяч років (це особливо важливий період у становленні мислення) мистецтво "підслуховувало" процеси, що відбувалися в *комунікативній* (і не лише мовно-вербальній) діяльності – як ембріон чує зовнішні та материнські подразники. Дитина починає "співати", "агукати" раніше, ніж заговорить. Ще не розуміючи слів, вона вже володіє мовою емоцій, інтонацій, міміки, жестів. Онтогенез – це пам'ять про філогенез. Перш ніж емоції вбралися у досконалу *синтаксичну одіж*, їх також необхідно було виховувати – і не лише за допомогою мовного досвіду, але й засобами розвитку *усіх сторін свідомості й мислення.* До речі, мовний досвід сам звертався до тих же джерел. І те, що теоретики європейського музичного мистецтва досі схильні до реверансів у бік мовного досвіду, засвідчує лише залишки інерційного ставлення до авторитету мовознавства і недооцінки мислення у філогенезі.

Мова, закони її побудови – це, крім іншого, доступний логіко-синтаксичний "ключ", здатний відкривати різні на вигляд, але однакові

за внутрішнім профілем замкú *мислення, музики, мистецтва.* Універсалізм "мовного ключа" полягає не у випереджаючій ролі у названому ряду (вона однозначно зберігається за мисленням), а лише більшій доступності і кращій його вивченості порівняно з мистецтвом, музикою і мисленням.

В роботі Є. Назайкінського є пояснення, чому те *загальне,* що споріднює мовлення й музику, так тяжко піддається вивченню і мало доступне безпосередньому сприйманню, – тобто, відмінності між мовою і музикою з погляду побутового очевидніші, аніж спорідненість.

Спорідненість: "Орієнтованість і мови, і музики на один орган чуття – слух, а також використання голосу як загального "інструменту" мовлення та співу – ці факти вже самі собою дають підставу вважати, що у звуковому матеріалі мовлення й музики, в принципах його організації на різноманітних рівнях має бути багато спільного і що вже через це мовний досвід відіграє в музичному сприйманні важливу роль".

Відмінність: однак "безпосередні слухові враження говорять скоріше про те, що відмінності в матеріалі [між мовленням і музикою. – *А. І.*] сприймаються яскравіше, більш визначено, аніж схожість".

Є. Назайкінський висуває три припущення: а) або схожість "все-таки не надто значна", б) "або значна, але не відіграє у сприйманні значної ролі", в) "або, нарешті, вона достатньо велика, але захована десь у глибинах звукової структури музики і її елементи дано в таких поєднаннях з елементами специфіки, що ціле набуває нового характеру і тому схожість виявляється для сприймання майже непомітною"[1]. Сам Є. Назайкінський дотримується останньої тези. Немає сумніву, що факти схожості мовлення й музики будуть накопичуватися в міру заглиблення дослідницької думки у таємниці їх генезису.

Є. Назайкінський спробував також заторкнути фольклор. Але тут його спостереження (можливо, через недостатню обізнаність) не мали суттєвих наслідків. Однак "вихід на фольклор" сам собою симптоматичний: музична психологія помітила "білу пляму" на важливій ділянці культури і намагається розпочати її "штриховку".

---

[1] Там само, с. 252.

Є. Назайкінський заторкнув, зокрема, взаємозв'язки ритму й метру народної пісні з метричними та ритмічними особливостями національних мов (на прикладі французької, італійської, польської, угорської). Спостереження відроджують у черговий раз тезу про вплив мовного досвіду й слуху на ритміку народних мелодій[1].

Але ця теза може бути поширена й поза межами ритміки. Шукати слід не стільки аналогії між мовленням та музикою, і не просто шукати впливи за схожими параметрами (мовної інтонації – на музичну інтонацію; мовного ритму – на музичний ритм тощо), а враховувати роль мовного досвіду в цілому.

Є. Назайкінський торкається також ладової сфери народних наспівів (щоправда, конспективно). Думка така: сила залежності між устоями наспіву і ступінь централізації ладових зв'язків визначається *темпом* та *масштабом* побудов. Такі поняття, як стійкість, завершеність, нестійкість, незавершеність, "питання", "відповідь", знадобляться нам у подальшому викладі. Тому я коротко перекажу (з деякими доповненнями та уточненнями) викладене Є. Назайкінським.

Арочні (дистанційні) зв'язки більш тривкі у непротяжних піснях. Навпаки, внутрішня ладова змінність, показова для протяжни́х пісень, викликається, очевидно, послабленням зв'язків між фінальним та серединним устоями. Головний "запитуючий" та взаємодіючий з ним устій, що "відповідає", безумовно, реалізується і в протяжливій мелодиці (коли не в усіх, то в багатьох піснях). Але значно відчутніший і сильніший зв'язок "питання" та "відповіді" ладових устоїв саме у швидких (чи помірних за темпом) наспівах. Він може додатково посилюватися періодичністю ритму. Є. Назайкінський висловився за вивчення фольклористами залежності між ладоутворенням, темпом та метрикою. Але я продовжу думку в іншому напрямкові, оскільки є зручна нагода ще раз провести паралелі до мовлення, а також зробити деякі "часові прив'язки" до пізнього Середньовіччя.

---

[1] *Назайкинский Е. В.* О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке / Музыкальная форма. Вып. 1. – М., 1973. – С. 179.

Щось схоже із сказаним вище простежується не лише в музиці, але й у мовленні. Кожен помічав, що при читанні або слуханні довгих речень трудніше сприймається смисл. І справа тут не просто в довжині речень, але й у тому, що серед рясноти виникаючих логічних та фразових акцентів губляться головні для смислорозрізнення – *акценти фразові*, які є опорними пунктами висловлювання. Через це з погляду синтаксису й форми протяжливу пісню можна порівняти із складнопідрядним реченням з багатьма підрядними, а період (строфу) з двох музичних речень (рядків) – із складнопідрядним реченням з одним підрядним (до речі, найбільш уживаним серед усіх різновидів гіпотаксису).

Як це помітно, Є. Назайкінський досить впевнено говорить про синтаксичні та інтонаційні паралелі між мовленням та музикою, торкаючись також сфери ладу й мелодики – того, що у взаємодії слова і музики найменш вивчене.

Корисно порівняти вище викладене з думкою К. Квітки. Він був представником історичної школи і тому глибоко цікавився фундаментальними проблемами ритміки. Однак, через властиву йому обережність, К. Квітка рідко висловлювався про *мелодику* як можливий предмет типологічного дослідження та про мовні паралелі в музиці. Іноді свою думку він висловлював у вигляді підтримки ідей іншого дослідника. Наприклад, у праці “Первісні тоноряди” К. Квітка торкається судження Губерта Перрі про побудову тонорядів у *низхідному порядку* в давніх греків. Перрі пояснює це правилам мовної інтонації, оскільки природний каданс в усній мові має спадний напрямок[1]. Взагалі ж К. Квітка не заперечував розгляду мелодичного контуру давніх наспівів як свого роду *аналогу* інтонеми мовлення.

Проте паралелі у мові та музиці не зводяться лише до архаїчної культури. Виникнення фольклорної лірики датується дослідниками XVI–XVII століттями. Це не випадково: саме на той час завершується розвиток мовного гіпотаксису у його сучасних, остаточних деталях (докладніше в розділі “Мова”). Доречно можна доповнити пояснення Ф. Колессою розквіту української фольклорної лірики від XVII ст. Він стверджував, що цей розквіт припав на період козаччини, на час посилення боротьби українців за національне й соціальне визволення.

[1] *Квитка К.* Избранные труды. Т. 1, с. 223.

"Період XVI–XVIII ст. можна вважати золотим віком розвитку української поезії та народної музики. На цей період припадає велике збагачення української народної поезії з погляду змісту та форми..."[1] Також: "Через сильний підйом народного життя і свіжий прилив культурної течії з Заходу в XVI–XVII ст. українська народна поезія того часу збагачується взагалі новим змістом, а певно й новими пісенними формами. Пожвавлені взаємини із східними й західними народами спричинилися передусім до розширення зразків лицарської поезії індоєвропейських народів.

Розбуджене політичне й духовне життя українського народу в козацькій добі дало багато імпульсів також до розвою ліричної поезії, якій чимало мотивів піддавали відносини, витворені безперервними війнами, й саме життя козака, багате трагічними моментами"[2].

Але Ф. Колесса й дещо однобічний, коли акцентує на значенні соціально-історичних передумов і не враховує якісні зрушення, що сталися на цей час у *мисленні* усього населення Європи: соціально-історичні фактори України в даному разі випадково наклалися на історико-психологічні, властиві для усього населення Європи (і не тільки). Час XVI–XVII ст. був зламний, як відомо, не тільки в народній, але й у професійній музиці. Перехід від "плинності" поліфонічних форм середньовічної західноєвропейської музики до логічної прозорості гомофонного стилю уможливився з тих самих причин: із закінченням Середньовіччя фігури мовного гіпотаксису стають (майже стрибкоподібно) також надбанням і *музичного мислення* європейських народів. Але музика не лише опановує логіку мовлення (зокрема, фігури гіпотаксису), – вона й *специфічно* її засвоює, пристосовує до власних *видових потреб*. Десь із цього часу назріває можливий "відрив" музики від мовлення. Він, щоправда, не доходить до крайньої межі (що сталося вже у професійній музиці XX століття), проте засвідчується цілим рядом факторів, – таких, як протяжна́ мелодика (типу "Ой глибокий колодязю, золотії ключі" або російські протяжні пісні), масштабно-синтаксичні структури, респонсорна строфа, квадратність форми (періоду, куплета), мажоро-мінор.

[1] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці, с. 360.

[2] Там само, с. 250.

Дискусійні спроби виявити в зародженні мистецтва пріоритет одного виду комунікації

Продовжуючи огляд літератури, є сенс заторкнути також думку про ведучу роль у первісному мистецтві чи то музики, чи то тексту. Вона дебатується ось уже майже півтора століття, але далека від вирішення.

Суперечливі погляди, накопичені у фольклористиці, розглянув М. Штокмар. Він підкреслив і головні хиби позицій, яких дотримуються представники двох галузей: "Складається надзвичайно оригінальний стан: філологи на боці музичної, а музиканти – за філологічну розробку ритміки російських народних пісень"[1].

Чим же пояснюється така обопільна поступливість? М. Штокмар вказує на деякі причини: "Вони полягають насамперед у невдачах філологічного дослідження, які породжували здогад про нефілологічні домішки народно-пісенної ритміки як джерела цих невдач"[2]. Але й музиканти опинилися не в кращому стані, тому, у свою чергу, спробували списати власні труднощі "на рахунок словесних текстів пісень..." Як дотепно зауважував М. Штокмар, це схоже на спробу одне невідоме визначити за рахунок іншого невідомого[3].

М. Штокмар торкався лише ритміки. Однак спроби "перекласти відповідальність" на суміжну галузь знань, схоже, вельми живучі й звабливі. З варіантами цього парадоксу знову зустрічаємося на сторінках збірника "Ранние формы искусства", виданого 1972 р.[4] Там Є. Мелетинський пише: "Словесне мистецтво, очевидно, виникло пізніше за деякі інші види мистецтва, оскільки його матеріалом, першоелементом є слово, мовлення. Певна річ, усі мистецтва могли з'явитися лише після того, як людина оволоділа членоподільним мовленням, але для виникнення словесного мистецтва потрібен був високий ступінь розвитку мови в її комунікативній функції та наявність досить складних

[1] *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения. – М., 1952. – С. 103.

[2] Там само, с. 102.

[3] Там само, с. 103.

[4] Ранние формы искусства . Сб. статей /Сост. С.Ю. Неклюдов. Отв. ред. Е.М. Мелетинский. – М., 1972.

граматичних форм. Очевидно, раніш за все з'явилося образотворче мистецтво"[1].

Після сказаного М. Штокмаром аналізувати це судження аж не зовсім зручно. Хоча тут з'являється і дещо, так би мовити, "нове": виявляється, не слово, не музика, а танець виник раніш усього... Парадокс полягає ще й в тому, що трохи нижче Є. Мелетинський посилається на О. Веселовського: "О. М. Веселовський дуже повно простежив роль та еволюцію елементів словесного мистецтва в народних обрядах, правильно показав поступове підвищення питомої ваги словесного тексту в обрядовому синкретизмі",[2] і зачіпає роль первісних *синкретичних* обрядів та вказує на активно-перетворюючу сутність мистецтва в межах *магічних* дійств.

Але ж, якщо вже визнавати синкретизм, то за якою логікою можна припустити "вищий" розвиток у синкретичному дійстві саме танцю? Чому не сло́ва? музики? прикрас? тощо. Адже магія – це вже *осмислення* (нехай і в фантастичних образах). Чи можна погодитися, що людина здатна була спершу відображувати дійсність у категоріях пластичних (танець), зображальних (рисунок, колір), не вдаючись до мислення та його апарату – мови? Промах полягає в тому, що розвиток словесного мистецтва поставлено в залежність від "високого ступеня розвитку мови" та "складних граматичних форм". Хочемо ми того чи ні, але, читаючи Є. Мелетинського, змушені будемо думати, що мистецтво слова виникло лише тоді, коли було вироблено *складний граматичний стрій мови* (а, між іншим, що конкретно слід під цим розуміти?).

Суть проблеми в тому, чого саме ми очікуємо від словесного мистецтва палеоліту. Мелетинський, вочевидь, розуміє щось *художньо-естетичне* та *логічно-усвідомлене* (чи свідоме), – тобто те, що аж ніяк не могло мати місця в палеоліті. Схоже, він розглядає термін "мистецтво" в його буквальному *сучасному* тлумаченні, тоді як так зване *первісне мистецтво* – це скоріше метафора. Поглянемо, що з цього приводу пише М. Каган:

"Дві особливості початкового ступеня художнього опанування людиною світу мають інтерес для морфологічного аналізу мистецтва.

Перша полягає в тому, що початково рубежі між художньою й нехудожньою (життєво-практичною, комунікативною, релігійною та ін.) сферами людської діяльності були вельми непевними, розмитими, а подекуди просто невловимими. У цьому розумінні часто говорять про *синкретизм* первісної культури, маючи на увазі характерну для неї *дифузність* різних способів практичного й духовного опанування світом.

Друга особливість початкового ступеня художнього розвитку людства полягає в тому, що ми не знаходимо там також скільки-небудь визначеної й чіткої жанро-родо-видової структури. Словесна творчість ще не відділена в ній від

[1] Там само, с. 149.

[2] Там само, с. 154.

музичної, епічне – від ліричного, історико-міфологічне – від побутового. І в цьому розумінні естетика давно вже говорить про *синкретизм* ранніх форм мистецтва, морфологічним же виразником такої синкретичності є *аморфність,* тобто відсутність відкристалізованої структури"[1].

Цей аналіз ще раз висвітлює причини типових похибок, що виникають при розгляді первісного мистецтва та фольклору, коли цей аналіз провадиться з позицій *часткових*: музики, живопису, словесності тощо – без урахування об'єднувальної функції *мислення* та при ігноруванні (чи "призабутті") сутності первісного синкретизму.[2] Можливо, гіпнотизуючу роль справляють при цьому наскельні (печерні) зображення та скульптурні витвори, знахідки музичних інструментів (вони ж бо є матеріальні!); їх значення перебільшується, – і не береться до уваги об'єднавча роль *мислення* (чим і пояснюється, власне кажучи, феномен первісного синкретизму).

Але все ж коли б і прийняти той погляд, що на певній стадії синкретизму словесний елемент був цілковито підкорений ритмічним та мімічним началам, – це аж ніяк не означатиме, що у ту саму епоху морфологія і синтаксис мови були примітивнішими, аніж, скажімо, музичні чи танцювальні форми. *Музичні* мистецтва (танець, музика) спираються величезною мірою на принципи *повторності.* Повторність, у свою чергу, є наслідком значної питомої ваги *фізіологічного* у цих мистецтвах. "У піснях, – зазначає М. Харлап, – що пов'язані з ритмічними рухами (наприклад, у танцювальних), існує рівномірність, яка може бути пояснена фізіологічним прагненням до автоматизації, властивим усякій м'язовій праці".[3] Через це *слово* включалося у синкретичне дійство не лише пропорційно виробленій тоді граматиці, але й за *доцільністю цілого.*

Стосовно ж того, чи було слово у первісних умовах "поезією", то такою воно *було* (чи не *було*) тою ж мірою, як тодішній "живопис" *був* (чи *не був*) живописом, "музика" – музикою, "танець" – танцем тощо. Дослідники первісного мистецтва, трапляється, ігнорують ту незаперечну істину, що *сучасне* (наше) розуміння видів мистецтва не з'ясовує, а, узяте як абстрактний постулат, *затемнює* справу. Замість пояснення явища в його розвиткові ми уперто намагаємося намацати той пункт, від якого це явище почалося, так би мовити, "*в сучасних уявленнях*". Або *транспортуємо* сучасні поняття в палеоліт.

---

[1] *Каган М.* Морфология искусства. – Л., 1972. – С. 175.

[2] Існування синкретизму у його всеохоплюючій формі стверджує такий авторитетний психоаналітик, як Карл Юнг. Він наголошує, "що у дикунів зачатки мистецтва, науки та релігії зливаються в єдиний хаос магічної ментальності..." (Юнг К. Избранное. – Минск, 1998. – С. 368). Це покладає край будь-яким спробам як ревізії поняття синкретизму, так і намаганням висунути на перше місце оволодіння танцем, музикою, поезією, образотворчим мистецтвом та ін.

[3] *Харлап М. Г.* Народно-русская музыкальная система и проблемы происхождения музыки // Ранние формы искусства. – С. 229.

На сторінках того ж збірника інший дослідник-музикознавець пише: "Ритм первісної музики є одночасно ритм музичний і мовний. До моменту відчленування музики від поезії музичний ритм – це ритм вірша"[1]. З першою половиною сказаного можна погодитися: ритм справді був недиференційованим, а тому і музично-мовним (схоже явище трапляється й зараз в архаїчних зразках фольклору, зокрема на Гуцульщині). Однак у другій половині цитати думка інша: стверджується, що музичний ритм залежить від ритму вірша. Вибачаючи авторові логічні недоладності (адже вірш – це *не мовлення*; якщо ритм був одночасно музичним і мовним, то звідки тоді виникла *залежність* музики від поезії, що вичитується з кінця цитованого вище?), зауважу таке: за Є. Мелетинським, підлегле становище у синкретизмі займав *текст*, а за М. Харлапом – навпаки, *наспів*. Отже, повторюється вже майже комічна ситуація, підмічена М. Штокмаром (див. вище про готовність словесників віддати першість музиці, а музикантів – поезії).

Але ось цікавіші думки: "Специфічні музичні ознаки виникають значно пізніше мовних". А до їх виникнення в музиці "залишаються ті ж інтонаційні засоби, які слугують для вираження відношень у звичайному мовлені"[2]. На перший погляд, це також поступка філологам. Але: поступкою була фраза, де йшлося про ритм вірша. Тут же щось інше: стверджується *випереджуючий розвиток мовного синтаксису.* Щоправда, зауважу, такі серйозні твердження (як і "відставання" музичного синтаксису) слід не постулювати, а *доводити.* Втім, показово, що на рівні дослідницької інтуїції, опертої на знання фольклору, такі думки висуваються усе наполегливіше. Однак теорема, якщо її спробувати довести, загрожує з часом перетворитися на *аксіому з наслідками*, не завжди приємними.

Зараз обмежуся лише короткими нотатками, що пояснюють загальний хід еволюції свідомості. Виходячи з постулату *олюднення людини*, принципово неприйнятною буде думка, що різновиди психічної діяльності олюднювалися "по черзі" (не важливо навіть, у якому порядку).

[1] Ранние формы искусства. С. 227.

[2] Там само. С. 266.

Мистецтво (танець, музика, інструментарій, живопис тощо) – продукт соціальної психології, – як і мова. На первісній стадії мистецтво було *цілісною діяльністю мислення*, не диференціювалося "всередині себе" або "за видами", не відривалося від головного соціального провідника – мовлення. Але й мовні явища не калькувалися (як вважають деякі дослідники) мистецтвом. Найдавніші музичні інструменти були ударними та шумовими (див. фото 27 – музичні тріщотки, і 28 – шумовий браслет. Також зображення танцюючих жінок, кожна з яких тримає в руці якийсь предмет – очевидно, шумовий інструмент – фото 19). Зміст передавався співом (рецитацією).

Лише за поверхового погляду окремі конструкції мовного синтаксису можна вважати для музики запозиченими. Але розглянемо деякі приклади.

Перший. Каданс інтонеми простого розповідного речення розташовується у звичайних випадках *нижче* середньої зони висотного контуру інтонеми. У більшій частині наспівів фольклору головний устій за заключний тон також розташовуються у нижній частині амбітусу. Згадаймо російську пісню "Во поле береза стояла" або українську "Вийди, вийди, Іванку"[1].

Другий. Інтонема розповідного складнопідрядного речення з одним підрядним (найбільш поширений вид) має два каданси: прóтазис відзначається *високим* положенням антикаденції, апóдозис – *низькою* каденцією. Тон антикаденції може бути складний, хвиле- або дугоподібний (мається на увазі його частина, яка пов'язана із фразовим акцентом і викликає у сприймаючого мовлення відчуття *недовершеності висловлювання* – не лише за смислом, але й за інтонаційною характеристикою).

Така ж характеристика цілком докладається і до респонсорних ("питання – відповідь") музичних періодів (музичних строф). Це наспіви нового часу (не раніше кінця XVII–XVIII ст.) на зразок "Розпрягайте,

[1] *Рубец А.* 216 народных украинских напевов. – М., 1872, № 11. Наспів використав П. Чайковський у Першому фортепіанному концерті.

хлопці, коні"[1], які впритул наближаються до характеристик гомофонно-гармонічного періоду.

Чи доводять ці приклади (можна додати й багато інших), що принцип респонсії (й інші, простіші) музика просто калькувала, запозичила з мови? І так, і ні. *Так* – якась доля істини є: мова в соціальному житті важливіша за мистецтво і в ній з випередженням опрацьовувалися логічні та синтаксичні фігури мислення. *Ні* (і це ближче до істини), – бо справа не в калькуванні, а в *паралельному* мовному й музичному використанні *загальних логічних дій,* що беруть початок з елементарних (і через це *фундаментальних*) логічних фігур – зокрема, бінарних опозицій. На зародкових стадіях опанування бінарними опозиціями вони не мали ніяких стосунків ні з мовою, ні з музикою, ні з іншими видами мистецтва (та їх просто ще не було). Але робота такого складного апарату, як нервова система, *вже* спиралася на опозицію *збудження* й *гальмування.*

Виразність музики у свою чергу основана на бінарних опозиціях (та композиціях бінарностей): швидко – повільно; коротко – довго; голосно – тихо; високо – низько тощо. Інша річ, що усе це ускладнюється та збагачується безліччю перехідних значень, – але й самі вони є не щось інше, як ті ж "голосно – тихо", тобто "збудження – гальмування" та ін.

Якщо ми не спокусимося зараз *видовими відмінностями* (мистецтва, мови) і спробуємо спертися на **логіку** та її найбільш "оголені" форми, – таке абстрагування допоможе глибше зрозуміти конкретні явища. І тоді можна, не побоючися впасти в обопільну "перепасовку" музичної та філологічної проблематики, спертися у поясненні музики як на мислення, так і на мову. Мова *унаочнює* логічні фігури для сприймання у більш звичних синтаксичних категоріях. Цей шлях – звертання до мови, не новий, але новим є критичне ставлення до поглядів на взаємозалежність мови й музики. Зараз ставиться завдання з'ясувати механізми управління мовою й музикою (й іншими видами діяльності) через засоби *логіко-координуючої діяльності мислення.*

[1] Українське народне багатоголосся /Уп. З. Васильченко та ін. – К.,1963. – С. 136–137.

Погляди Філарета Колесси на становлення пісенної форми

Свого часу на стадії синкретизму мислення і мистецтва (у мадлені, мезоліті, неоліті) синтагматика, цезурування, функції частин і загальне ціле складалися за законами *комунікації*. Пісня в обряді була насамперед *повідомленням* (один одному, колективу, магічному персонажеві, жерця – роду-племені, богам, духам). Будь-яке повідомлення (чи то буде мова, чи музика) виконує власну місію, коли його смисл зрозумілий *адресатові*. Головна умова зрозумілості – *членоподільність*. Вимога членоподільності поширюється на усі складники комунікації.

Під час синкретичного дійства включався *компенсаторний принцип*. Це коли на певній ділянці обрядодійства існування нерозчленованості в *одному компоненті* (скажімо, у танку) уможливлювалося завдяки поглибленій членоподільності в *іншому компонентові* (періодичність співомовних вигуків і магічних формул). Наявність членоподільності в одному компонентові стає не просто компенсаторним принципом для інших, – вона *цементує ціле*.

Тому, коли Ф. Колесса (фото 2) у "Ритміці українських народних пісень"[1] застосував для позначення пісенного сегмента термін "музично-синтаксична стопа", це було суттєве нововведення. Суть його – членування пісні як єдності тексту й наспіву *за вертикально-компенсаторним принципом*. Тобто, цей термін не лише вказує на вертикальну членоподільність пісні, але й у більшості випадків дозволяє моделювати ті нечисленні зразки, коли членування порушене або відсутнє в одному з компонентів (наприклад, у тексті або, навпаки, в мелодії). Аналіз таких винятків дозволяє висувати для подальшої перевірки припущення про неодночасне постання тексту і наспіву, про дефектологію співу (виконання), про запозичення з інших регіонів і культур і т. ін. Нас зараз може не вдовольняти форма терміну "музично-синтаксична стопа", його певна громіздкість (новий термін *сегмент* зручніший). Але з погляду синтактико-генетичної ємкості він, схоже, залишається неперевершеним.

[1] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці. – К., 1970. – С. 19–233.

Коли вчитатися в текст "Ритміки українських народних пісень" Ф. Колесси, з'ясовується передовий навіть для наших днів погляд на єдність тексту й наспіву в пісні. Молодого на той час вченого не звабили живучі й досі "гойдання" у поглядах на "пріоритет" чи то тексту, чи то наспіву. У первісному мистецтві лідерства або тексту, або наспіву Ф. Колесса не відмічає (хоча на стадії *кристалізації форми* схильний бачити провідне значення мелодії). "Ритм проявляється в матерії слів, звуків чи рухів танкових введенням означеного плану в укладі частин матерії, тобто поділом даної матерії на рівномірні визначені іктом частини і групуванням цих частин у більші та менші цілості. Очевидно, визначування більших цілостей, тобто віршів та відповідних їм музичних фраз, найперше почалося в словесному тексті і в мелодії, бо первісна поезія у всіх народів лучилася зі співом".[1]

Становлення *синтактики* (віршів, фраз, речень, періодів[2]) Ф. Колесса бачить головним чином у *тексті та наспіві,* причому *паралельно та одночасно.* А рух (танець), при усьому величезному впливові на становлення мірності та періодичності, відігравав, на думку Ф. Колесси, далеко меншу роль. Дійсно, мірність (періодичність) та безкінечність танцювальному рухові легко доступні, однак членоподільність – це не його сфера. Членоподільність танцю (в генезисі) мала забезпечуватися іншими (позавидовими) складниками сикретизму: насамперед синтактикою мови-музики та смисловими розділами обрядової дії.

Отже, на стадії опрацювання пісенної синтактики первісний спів різнився хіба лише більшою експресією та протягуванням тонів від звичайного співаного говору[3], – тобто, був речитативним. Опрацювання форми відбувалося більш-менш рівнобіжно в тексті й наспіві (при дещо упереджуючій ролі тексту – як *мовлення).* Однак за епохи формування *вірша,* відзначає далі Ф. Колесса, роль наспіву зростає. Наспів набуває стійкої форми, "мелодія починає приймати сталі форми в своєму рисунку, починає укладатися в менше і більше означені такти, а

[1] Там само, с. 58–59.

[2] Тобто, того, що Колесса розуміє під частинами і більшими цілостями. Там само, с. 59, виноска 2.

[3] Там само, с. 55.

рівночасно з тим з'являються в тексті словесному цезури, що розбивають пісенний вірш на групи силабічні"[1].

Розгляд проблем віршування не входить у сферу синтактики. Тому цей бік спостережень Ф. Колесси я оминаю. Зауважу лише, що на його поглядах позначилася надмірна довіра до *тактування* мелодій, що частково ним було поширено і на пісенний текст. Щодо цезур, то вони, підкреслюю ще раз, не є властивістю вірша. Їх виникнення пов'язане з синтагматикою *мовлення.* У вірші, коли він перетворився із "синтагмічного" на силабічний, цезури лише "зайняли місце" колишніх синтагмічних цезур (див. вище приклади 2, 3 та належні до них тексти). Проте й досьогодні у зразках фольклору цезура продовжує залишатися не тільки (і навіть не стільки) віршовою, як *синтагмічною* – насамперед *смисловою.*

Продовжу розгляд інших спостережень Ф. Колесси. Зокрема, він поділяє думку польського дослідника М. Кавчинського, що первісний вірш був не чимось іншим, як *простим реченням,* а "паратактичне зіставлення таких речень різної довжини" утворювало ціле – найдавнішу форму народної пісні у той час, "коли вона почала іти дорогою самостійного розвитку"[2].

Поширеність у текстах фольклору паратаксису, у тому числі з кількома предикативними членами, свідчить про *єдність синтаксису і композиції,* – тобто, їх неподільність. Вірш і строфа утворюють не лише ритмічне, але й *смислове ціле.* Відсутність у фольклорному вірші переносу (enjambement) – свідчення того, що синтаксична (отже, осмислено-синтагмічна) логіка і досі домінує над ритміко-композиційними чинниками. Звідси абсолютно несправедливо припускати, що спершу було опрацьовано ритм (на беззмістовних вигуках?!), і лише перегодом до "готової" форми творці первісного мистецтва почали підбирати силабічні групи та укладати їх у вірші, якимось дивом уникаючи при цьому enjambement'у. Я вже не кажу, що припускаючи таку можливість, залишаємо поза межею розуміння факт появи цезурування і синтагматики. Навпаки, апелювання до речення (простого й паратактичного) переконливо пояснює виникнення пісенної форми. При цьому, звичайно, свою ритміко-структуруючу роль відіграв і рух (танець), а також

---

[1] Там само. с. 62.

[2] Там само. с. 55.

повторювання частин та вживання неповнозначної лексики та вигуків. Роль цих "вставок" у заповненні ритмічної та складочислової "норми" простежується й зараз. Щодо руху, то особливо значний вплив він міг справити на вироблення чуття парних, двоїчних відношень у ритміці.

Паратактичне обґрунтування формотворення Ф. Колесса поширює також і на наспів. Оскільки це положення вельми суттєве, приведу у вигляді ілюстрації один з прикладів із "Ритміки..."[1]

5.

Ой газ - до мій, газ - до! Я - ку ж ти ме - ні ра - ду да - єш?

Як я ма - ю газ-ду - ва - ти, з ким я ма - ю дріб-ні ді - ти го - ду - ва - ти?

Ось як сам дослідник характеризує цей зразок: "Наведені заводи (голосіння. – *А. І.*) виказують паратактичне зіставлення синтаксичних цілостей в тексті і відповідних їм музичних фраз у мелодії; фрази закінчуються звичайно ферматою на тоніці і не лучаться з собою у якісь більші цілості чи строфи ані не становлять замкненого круга"[2]. Паратаксис наспіву відзначається, як це видно, певною ладовою та інтонаційною близькістю до *принципів повторності* (звичайно, з елементами варіювання). Схоже враження (з боку інтонації) створює і мовлення, якщо воно будується із простих розповідних речень, а також речень паратактичних, зокрема насичених ознаками накопичення чи перераховування.

Наступний крок в оволодінні пісенною формою було зроблено, згідно Ф. Колесси, через застосування принципів *гіпотаксису*. Між іншим, так утворилася найбільш поширена форма мелодичної строфи: "Строфічна будова мелодії утворилася, як бачимо, через повторення цілого словесного вірша з музичним реченням, зміненим настільки, що

[1] Там само, с. 56.

[2] Там само, с. 56.

воно вступає з попереднім реченням *у відношення музичної респонсії*"[1] (курсив мій. – *А. І.*). Ф. Колесса подає приклад:

6.

Ой роз - то - че - ні тон - кі бі - ле - ні по сі - ньох,

ой роз - то - че - ні тон - кі бі - ле - ні по сі - ньох.

Здогад блискучий – особливо якщо врахувати рівень музичної науки кінця XIX ст., на який спирався Ф. Колесса. Але тим же самим – рівнем тогочасної наукової думки – пояснюється і спірність деяких тверджень, що супроводжують міркування про гіпотаксис. Зокрема, Ф. Колесса вважав, що строфа респонсорного типу "скристалізувалася насамперед у мелодії, а потім уже обняла й пісенний текст..."[2] До цього ж ряду небезсуперечних зауважень належать і висловлювання про роль рефренів, повторів, паралелізмів у формотворенні – все це однозначна данина "стилістичним" теоріям народнопісенного віршування, які наполегливо опрацьовувалися А. Олесницьким, С. Шафрановим і почасти поділялися П. Сокальським[3].

Із подальших роз'яснень випливає, що становлення строфічної форми у текстах ішло "поряд з розвитком поетичної думки, яка не могла вже вигідно вміщатися в коротких паратактично зіставлених реченнях, але при введенні гіпотактичного сполучення речень у складні мусила шукати собі ширшої пісенної форми"[4]. Думка, отже, така: гіпотаксис спершу постає у вигляді строфи музично-респонсорного типу. Пісенний же текст до цього часу (і, можливо, якийсь час після?), насичений

[1] Там само, с. 71.

[2] Там само, с. 71.

[3] *Штокмар М. П.* Исследования в области русского народного стихосложения, с. 104–135.

[4] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці, с. 72.

повторами, алітераціями та паралелізмами, залишався паратактичним. Це відлуння тих же "стилістичних" теорій, про які щойно йшлося. За Ф. Колессою, строфічна дворядковість у тексті виникла у зв'язку з розвитком *поетичної думки* (цитовано трохи вище). Таке твердження, однак, спірне. Важко погодитися, що саме *потреби поетичної думки* (а що під цим взагалі слід розуміти у первісному мистецтві?) призвели до утворення строфічної дворядковості, якщо гіпотаксис у текстах народних пісень ще й зараз має досить обмежене поширення[1].

Але значно важче, на критичний роздум, погодитися з твердженням, що гіпотаксис (як респонсорний тип строфи) виник спершу в наспіві. Проте важко лише до тої пори, доки ми не знайдемо цьому переконливого пояснення. У Ф. Колесси є натяк на пояснення, він міститься у самому факті користування терміном "гіпотаксис". Якщо бути послідовним, то рухатися слід не до музики, не до вірша чи строфи, а *до мовлення й мислення.*

Слід відзначити спостережливість Ф. Колесси, який, схоже, *перший* серед музикантів-фольклористів Європи вказав на логічну єдність музичної респонсії та мовного гіпотаксису, і тим самим, – на наявність причинно-наслідкової залежності першої та другої половин музичної строфи – як протазиса й аподозиса[2]. Це найважливіші спостереження, які й приймаються до числа вихідних позицій нинішньої, пропонованої читачеві роботи.

Не усі ідеї та спостереження, що містяться на сторінках "Ритміки...", набули у Ф. Колесси достатнього розвитку. Серед них, зокрема, – фактично схоплені, але не сформульовані закони "масштабно-тематичних" (або "мелодико-синтаксичних") структур. Використовуючи номенклатуру, пізніше запропоновану Л. Мазелем, ми знаходимо у Ф. Колесси (у вигляді цифрового виразу музичної строфи в тактах) вказівки на *об'єднання, дроблення з об'єднанням.* Особливо докладно Ф. Колесса

[1] У текстах фольклору переважає паратаксис. Див.: Єрмоленко С. Я. Фольклор і літературна мова. – К., 1987, с. 97.

[2] До речі, погляд К. Квітки на синтаксичну структуру розвиненої музичної строфіки був схожим. Див.: Квітка К. В. Вибрані статті. Ч. 2, с. 107. Там же коментар упорядника, с. 125–126.

розглянув останню структуру, різновид якої став відомий під назвою "колісцевої форми"[1], або гетерометричної строфи.

Усі явища, основані на гетерометрії, дістали завершення порівняно пізно. Л. Мазель, як вище відзначалося, датує їх виникнення й поширення епохою ранньої гомофонії (переважно XVII ст.).

Але справа, якщо дивитися глибше, не в гомофонії як такій. Дроблення з об'єднанням, колісцева форма, гетерометрія – це різновиди *однієї й тієї ж логічної фігури*, яка поєднала два значно більш ранніх явища: ***періодичність*** та *гальмування*. Або, інакше, – повторність (точну чи варійовану), власне серіацію з потребою замикання, з потребою завершити потенційно безкінечне *серіювання*[2]. Об'єднання-гальмування (в будь-яких різновидах) виступає як відповідь на *психофізіологічну потребу* **"великої крапки"**, як логічне завершення *повідомлення*. Між початковою повторністю та кінцевим замиканням виникає зона *збудження* – зона нестійкості у вигляді порушення початкової періодичності та *масштабу* повторюваних сегментів.

Отже, дроблення з об'єднанням є надзвичайно важливою і складною логічною фігурою. Для її створення і оволодіння нею людству знадобилася величезна дистанція історичного розвитку. Віхи були такими: бінарні опозиції, періодичність, структурування, групування. Більш конкретно – людина мала протягом сотень тисяч років вчитися опановувати фізіологічне "збудження – гальмування" (як основу бінарних відношень), щоб лише у найновішій історії оволодіти такими фігурами, як гіпотаксис чи гетерометрія, що поєднуються в музиці із часовою симетрією.

На завершення аналізу "Ритміки..." процитую висловлювання Ф. Колесси про роль пісенної форми: "утворення основ української народної ритміки треба віднести до ранішої доби, на яку припадає розквіт обрядової пісні. Взагалі годиться тут зазначити, що в головній масі

---

[1] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці, с. 162–170.

[2] Тривале дроблення-серіювання поспівок у центральній частині форми особливо показове для нецезурованих ладкань. Див.: Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра. – К., 1965. – С. 146 "Ой матінко-ютко", такти 5–22.

українських народних пісень форма старша від змісту"[1]. По першій частині цитованого слід зазначити, що основи української народнопісенної ритміки – це те, що опрацьовувалося у пращурів *усіх слов'ян*, а багато в чому є спільним здобутком взагалі *індоєвропейських народів*. Більш того – це спадщина протоарійського населення і, як дедалі наполегливіше стверджує ряд авторів, – можливо, протоарійеької та арійської цивілізацій.[2] Тому український фольклор (як і фольклор інших народів) може слугувати джерелом вивчення не лише слов'янських старожитностей, але й надає можливість пізнати куди старші процеси та часи, аніж існування власне українського етносу.

Друга частина щойно цитованого висловлювання Ф. Колесси доповнює цю думку: насамперед *форма* зберігає й доносить до нас явища значно глибші, аніж зміст пісенного тексту. Інакше кажучи, у формі міститься значна, досі ще обмаль декодована логічна інформація про *загальнослов'янське, індоєвропейське* та *загальнолюдське*.

Синтаксис у кібернетичній етномузикології

Проблеми історичного синтаксису в музичній науці досі ставилися лише принагідно, *периферійно* – залежно від того, що диктувалося потребами вирішення інших, ближчих та "зрозуміліших" для музичної професійної творчості завдань. Загальне музикознавство, цілком природно, віддаленим минулим турбувалося мало і опрацьовувало музичну синтактику, яка відображувала *сучасне мислення*, починаючи від Ренесансу.

Фольклористика ж зосередилася на *морфології* – у віршуванні та формотворенні. В ній взагалі стався ухил у питання класифікаційні, аналітичні (нерідко – описові, що також цінно) – водночас при помітному занедбанні інтересу до еволютивно-генетичних досліджень. Ті ж питання, які стосуються сфери синтактики і набули певного

[1] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці, с. 83.

[2] Див., наприклад: *Канигін Ю. М.* Віхи священної історії: Русь-Україна. К., 2001; Каганець І. Арійський стандарт. К., 2003, та ін. Ця література стимулює мислення, в тому числі й критичне.

суспільного резонансу, обмежуються у загальному музикознавстві та музичній фольклористиці, як правило, неконкретними вказівками на риси схожості *між музикою та мовленням* (Б. Асаф'єв) або їх "взаємодії". За такого стану спостереження Ф. Колесси і до сьогодні залишаються вагомим словом науки про музичний синтаксис.

Варті уваги причини, за яких інтерес до синтактики (після завершення вчення про "синтаксичну стопу" та її варіанти) загальмувався. По-перше, не було помічено, що сегментація вірша (та пісні в цілому) – лише *частково* проблема видова (віршознавча, чи музично-аналітична), і, по-друге, – що це насамперед проблема *історична та генетична* (я вже не кажу про сакральні джерела формотворення). На попередньому етапі розвитку фольклористики (практично до кінця XX століття) не виникало потреби заглиблюватися в історичний синтаксис. Сенс у цьому з'являється, коли наука починає все уважніше ставитися до потреб *хронологізації* народної музики (і взагалі музичного мислення).

Поява кібернетичної етномузикології (праці В. Гошовського насамперед) ставить дослідника перед потребою вирішувати питання як синтактики взагалі, так і історичного синтаксису музичного фольклору зокрема. Не випадково після Ф. Колесси повернення до синтаксичної проблематики (особливо у практичних розділах праць з автоматизованого аналізу музичного фольклору) відзначено насамперед у В. Гошовського. Але завдання синтактики він вирішує переважно як *прикладні* (що зрозуміло, оскільки машина не сприймає гіпотез і працює лише з задачами, що формулюються чітко та однозначно)[1].

Я ще раз звернуся до ідей В. Гошовського та зупинюся на одній невеликій, але суттєвій деталі. В роботі "Горані" дослідник послідовно застосовує деякі поняття лінгвістики, зокрема, *сурядності* та *підрядності* (тобто, поняття паратаксису, "підсумовування", та гіпотаксису або "питання–відповіді", – власне, те, що уперше окреслив Ф. Колесса).

"Відношення "сурядності" між *частинами* періоду виникає тоді, – пише В. Гошовський, – коли початкові та фінальні тони, тобто Tonus Initialis + Tonus Finalis (TI+TF) перших *синтагм* кожної *частини* співпадають; напроти, відношення "підрядності" виникає при незбігові TI + TF тих же синтагм. При частковому

---

[1] Див. одну з нових праць: *Козлин В. И.* Музыкальный редактор Sibelius. – М., 2006. – 240 с.

збігові (незбігові) вказаних тонів виникають відношення "супідрядності" (відносної підрядності)"[1].

Підкреслю, що *сурядність* та *підрядність* В. Гошовський розрізняє так, як це робиться в лінгвістиці та загальному музикознавстві – за висотним положенням тонів, насамперед кадансових (Tonus Finalis синтагм). Тобто, при аналізі синтаксичних стосунків переважне значення надається *інтонаційним* показникам, які засвідчуються в *мелодиці* (у широкому розумінні – мовній та музичній), а також в ладу[2].

Слід лиш уточнити, що розуміння паратактичних відношень у Ф. Колесси та В. Гошовського звужене до умов врахування *одновисотних кадансів* чи початкових тонів. Насправді ці відношення набагато складніші (про це йтиметься нижче). Багатомірність паратактичних відношень не зводиться лише до кадансових тонів, але поширюється *в цілому на інтонему*. Те ж стосується і співвідношення протазиса й аподозиса в гіпотаксисі: "питання–відповідь" діють не лише між кадансовими арками, але враховується також загальний характер мелодичного контуру. В ранніх гіпотактичних наспівах (XVI–XVII ст., початку XVIII ст.) трапляються випадки, коли початкові й кінцеві синтагми (інтонеми, фрази) мають *одновисотні каданси*, але інтонаційний контур наспіву, його логіка вказують на гіпотаксис[3].

[1] *Гошовский В.* Горани. К типологии армянской песни (Опыт исследования с помощью ЭВМ). – Ереван, 1983. – С. 53.

[2] Див. також характеристику "питання-відповіді" як формотворчого принципу в роботі: Алексеев Э. Проблемы формирования лада. – М., 1976. – С. 162–174.

[3] Див мелодію "Ой не знав козак, ой не знав Супрун": "Золоті ключі". Вип. I /Упоряд. Д. М. Ревуцький. – К., 1964, с. 33.

Розділ третій
Час у фольклорі

Періодизація та хронологізація

Періодизація та хронологізація розрізняються ставленням до *часу*: або як *відносного* (антропоморфні, етногенетичні, історично-лінгвістичні тощо явища історичного становлення) або, навпаки, такого, що може бути визначений в *абсолютних* цифрах (чи близько до того – в археології, археографії, історії фольклористики).

Періодизація фольклору передбачає поділ історичного часу на емпірично обґрунтовані відтинки (епохи), за якими, як вважається, відбувалося становлення *родів і жанрів* обрядового, епічного, ліричного фольклору, або різновидів *мелодики* (речитативної, моторної, кантиленної), ритмо-структурних архетипів, розвиток багатоголосся та ін. Періодизація фольклорних явищ спирається на виразові, змістові чи формальні критерії і має на меті з'ясувати їх розташування не так у *фізичному*, як переважно в умовному фольклорно-історичному часі. При цьому беруться до уваги *якісні* зміни, і тому відносна періодизація властива культурологічним поглядам на фольклор.

Завдання *хронологізації* – встановити межі певних періодів, наскільки це можливо, у *фізичному часі*. Якщо судження про періодизацію фольклору мають велику (й суперечливу) літературу, то питання хронологізації тільки-но починають ставитися. Початковим станом розвитку точних методів дослідження в гуманітарних дисциплінах пояснюється те, що ці два терміни звичайно використовуються у фольклористиці як *синоніми*.

Одним із свідчень незавершеного становлення фольклористики як науки є те, що дослідники при спробах періодизації та хронологізації виходять із різних, іноді – взаємозаперечних посилок. Не так давно існував ще й так званий "формаційний підхід" (марксистський). Його

риси – підміна наукової періодизації формаційним критерієм, запозиченим з історичного матеріалізму (первісне суспільство, рабовласницьке, феодальне, капіталістичне, соціалістичне).

Головна причина розбіжностей у поглядах пояснюється неопрацьованістю методики оперування часом у фольклорі. І, отже, відсутні відповіді на питання:

- на *що* періодизація має спиратися?
- *як* виглядає "ключ" до фольклорного часу?
- *де* його шукати?
- *які* вихідні посилки дозволяють аргументовано ставити проблему періодизації та хронологізації народної музики?
- нарешті: чи вона взагалі об'єктивно можлива?

Ця проблематика знайшла певне відображення у працях К. Квітки. Його погляд на взаємозалежність розвитку матеріальної й духовної культури містить елементи ствердження *єдності людського мислення.* Обережний, як це йому було властиво, К. Квітка застерігав від спроб *абсолютної* хронологізації: "...ми можемо здогадуватися найбільше тільки про послідовність епох і властивих їм стилів, але не встановлювати довгість цих епох і їх початкові та кінцеві дати"[1]. Відразу опісля цього йде думка про можливість скоординованої періодизації різних проявів культури – матеріальної та духовної: "Що ж до загального розвитку культури, здобутки археології навчають нас, що темп його все більш прискорювався; цей висновок, зроблений на підставі матеріяльних пам'ятників, підказує нам, що і в обладі тонального мистецтва довгість епох треба покладати тим більшою, чим епоха давніша, і тим меншою, чим епоха пізніша, але ніяке вимірювання давніх музичних епох, хоч би й непрямими способами, неможливе"[2].

Судження про неможливість часового виміру минулих епох за сучасного стану науки зараз вже не видається непохитним. Насамперед – з уваги на досягнення фізики, палеопсихології, етнографії, філософії, археології, історичної лінгвістики, моделювання історичних та ментальних процесів за допомогою

[1] *Квітка К.* Вступні уваги до музично-етнографічних студій // Записки Етнографічного товариства. – К., 1925. – Кн. 1, с. 14–15.

[2] Там само, с. 15.

кібернетики. Питання лише в тому, щó саме в музиці ми маємо датувати. Якщо конкретний наспів (мелодію), мелодичний зворот – труднощі тут поки що є (хоч немає сумнівів, що наука з часом подолає і їх). Труднощі видаються нездоланними доти, доки музична фольклористика залишається *"річчю в собі"*. Тобто, обмежується баченням свого предмета *з власного погляду*. Але слід лише вийти на контакт із *суміжними галузями знань*, як багато *"нерозв'язних"* до того питань перетворюються на суто "технічні" (скажімо так, – методичні).

Варто дослухатися до відомого українського археолога В. Даниленка, якого явно надихала перспектива дослідження духовних проявів культури через вивчення матеріальних пам'яток. Що особливо цінно – одне із зауважень *торкається мовного синтаксису*. В. Даниленко стверджує: "...матеріальна культура, що розглядається в системі, та стародавня духовна культура, відображена в матеріальних залишках, безперечно, являють собою джерела для мовознавства: перша – для з'ясування обсягу лексичного складу мови, друга – відтворення його *синтаксичних особливостей*. Адже суть питання визначається не стільки звуковим позначення понять чи предметів, які археологічним матеріалом не передаються, скільки "ієрогліфічним" відображенням *лексичних та логічних категорій*" (підкр. моє. – *А. І.*).[1]

Таке твердження видатного археолога узгоджується з положенням лінгвістики про *ізоморфність планів висловлення (мовлення) та змісту мислення*: "Якщо вважати мовлення матерією мислення і якщо визнавати принципову ізоморфність плану висловлення і плану змісту мовлення, можна зробити висновок, що все те загальне, стійке, яке властиве *логічним категоріям мислення*, саме й дістає своє втілення в мові" (підкр. мною. – *А. І.*) [2].

Думка чітка: *логіка й синтаксис* мови і культури віддалених епох (а отже, й пам'яток музичного фольклору) *доступні для вивчення паралельно з археологічними джерелами* (див. фото 42 – поширення неолітичних культур, коли розпочалася їх диференціація. Порівн. також фото 46 – карту поширення індоєвропейських мов IV–III тис до н. е.).

[1] *Даниленко В. Н.* Неолит Украины. Главы древней истории юго-восточной Европы. – К., 1969, с. 173.

[2] *Волик А. І.* Роль інтонації в загальному плані мовного виразу логічної структури судження // Інтонація мовлення /Відп. ред. Л. А. Близниченко. – К., 1968, с. 9.

Звідси – можливість датування духовної культури (у деяких випадках – навіть абсолютна). Щоправда, лінгвістика (тим більш етномузикологія) поки що тільки розробляє власну методику скоординованого вивчення й датування матеріальних залишків стародавніх культур. Проблема, як видається, поки що більше зрозуміла археологам, аніж лінгвістам і фольклористам. Однак вже впритул наблизилася можливість перевірки лінгвістичних датувань історичного синтаксису через звертання до археологічних (які датуються) знахідок. Немає сумніву, що на цьому шляху історичній лінгвістиці та музичній фольклористиці в недалекому майбутньому випадуть не лише цікаві відкриття, але й відбудеться формування принципово нових методів періодизації й особливо хронологізації мовних та музичних явищ.

Формаційний критерій датування пісенних форм

Однак який же стан з датуванням народно-музичних форм зараз?

У радянські роки через ідеологізацію науки фольклористика (насамперед словесна, а за нею й музична) користувалася так званим *формаційним критерієм.* Такий підхід набував крайніх виявів у популярній та навчальній літературі. Через це він добре вгніздився у свідомість. Але формаційний підхід – не просто ідеологічний виверт, здатний пропасти разом із середовищем, яке його породило й живило. Ця теорія супроводиться й деякими іншими оманами.

Зміст формаційного підходу (як він виглядає у фольклористиці) такий. У кращому разі навчальний курс з фольклору попереджувався коротенькою вказівкою на існування первісного мистецтва. А далі – раптово! (так і залишалося нез'ясованим, що ж відбувалося протягом 40 тисяч років) – подавалася народна творчість феодалізму, капіталізму та соціалізму.[1]

У підручнику А. Новикової читаємо: "Маркс показав, що періоди розквіту деяких форм мистецтва, наприклад, епосу, не перебувають у відповідності з загальним розвитком суспільства, що "у своїй класичній формі" вони могли бути створені лише на відносно ранній стадії розвитку мистецтва"[2]. Немає відповіді.

[1] Див.: Русское народное поэтическое творчество / Под ред. А. И. Новиковой. – М., 1978; Українська народно-поетична творчість / За ред. проф. М. С. Грицая. – К., 1983 та інша того ж класу література.

[2] Русское народное поэтическое творчество /Под ред. А. И. Новиковой. с. 37.

що ж відбувалося в палеоліті, мезоліті, неоліті, енеоліті, бронзі. Відразу виникає епос і античність.

Не можна погодитися й зі спробою визначення первісного мистецтва й фольклору, як його сформулював М. Каган: "Власне кажучи, первісне мистецтво – це *фольклор докласового та соціально недиференційованого суспільства*"[1] (підкр. М. Кагана). Фольклор, як випливає із сказаного, – вже мистецтво класово-антагоністичного середовища. А що це, дозвольте запитати, пояснює у самому фольклорі? Зауваження, яке йде далі, – що "фольклор є усе ж таки щось інше, ніж первісне мистецтво"[2], нічого не роз'яснює: це той же, тільки ледь завуальований, формаційний підхід. Більш того: М. Каган стверджує насильницький розрив безперервної лінії історичного розвитку людської культури на *докласову* та *класову*, хоча, до його честі, всіляко намагається цього запобігти в історичній частині своєї монографії.

Чим пояснюються ці огріхи й натяжки?

Почасти – вимушеними поступками тодішнім ідеологічним настановам – вимогам класового ставлення до фольклору. Але на це були (і не викоренені й досі) також *власне-фольклористичні* передумови. Ідея формаційного підходу була прищеплена у фольклористиці філологами-*літературознавцями*. Філолог орієнтований на мову. Звідси – півкроку до хибного силогізму: коли українська, російська (чи інша сучасна мова) склалися в епоху феодалізму, то й найдавніший фольклор, що існує на цій мові, також належить до епохи феодалізму. При цьому не враховувалося, що фольклор – це не лише мова, але й музика, танці, обряди, вірування, магія, матеріальна культура (наприклад, музичні інструменти, знахідки деяких із них датуються початком верхнього палеоліту), ремесла, ужиткове мистецтво тощо.

Тривалий час у словесній фольклористиці домінували *літературоцентристські* методи дослідження: образність, тропи, зміст, сюжет, історичні асоціації і т. ін. (див. численні посібники й підручники). При цьому ідеологічні поступки начебто набували зовнішніх форм. Проте філологічний підхід свідчить про відстороненння словесників-фольклористів від *етнологічної* методології. Вони трималися (і тримаються й досі) переконань, що фольклор слід вивчати за *законами літератури*.

Нарешті, формаційний підхід якоюсь мірою співпадав (і співпадає, інакше відпала би потреба вести цю розмову) з національно-романтичними концепціями, і здатен їх підтримувати й надалі (звичайно, у змінених формах). Досі найважливішою ознакою нації вважається мова. Але мова в незмінній формі простежується вглиб віків не далі як на 6–5 століть. Тобто, знов-таки, межа – середньовіччя, феодалізм. Глибше того рубежу дослідники історії, археологи, лінгвісти, етномузикологи вже мусять мати справу з *праслов'янським, гунським,*

[1] *Каган М.* Морфология искусства. – с. 195.
[2] Там само, с. 195.

скіфським, давньогрецьким, етруським, санскритським тощо елементами та їх субстратами.[1] В кінцевій межі перед нами постає *загальнолюдське*.

Щоб покінчити з формаційною "періодизацією", слід вказати і на її методику аналізу. Вона прямолінійна: хронологізується те, про що йдеться *у пісенних текстах* (причому, що вже зовсім парадоксально, цієї спокуси не запобігли й автори посібників з музичного фольклору). Наприклад, коли у пісні йдеться про турків чи татар – це XIV–XVII століття ("уточнення" дати слід шукати у тому ж таки тексті); згадуються висячі мости й зáмки – "точно" X–XIII століття, Київська Русь і т. ін. Тобто, пристосуванство до історії – уся мудрість цього "методу". А те, що складочислова структура, тип наспіву, тим більше – його *синтактика* можуть взагалі не мати нічого спільного з поетичним змістом – не викликає у таких "аналітиків" найменшої підозри. Думка, що текст певного змісту міг бути підкладений під старий наспів у будь-якому сторіччі, навіть у XX, до уваги не береться. До того ж такі "висновки" вибудовуються на *одиничних* зразках, які чомусь *сподобалися* (саме так!) тому чи іншому авторові. Про аналіз більш-менш представницької типологічної групи варіантів не йдеться. А варто залучити до таких "аналізів" десяток-другий пісенних варіантів, – уся "концепція" перетворюється на порохняву.

Неспроможність виключно літературознавчих, мистецтвознавчих чи національно-романтичних концепцій хронологізації фольклору розумів ще К. Квітка: "В нинішнім народнім репертуарі можна постерегти сліди конструктивних та стильових принципів, властивих минулим епохам. Де-далі розширюються та поглиблюються наші знання, то все менше зостається підстав, щоб котрийсь з цих принципів уважати за вилучне надбання якогось окремого народу"[2]. До таких позаетнічних конструктивних принципів належать *синтаксичні ресурси*. Із найдавніших – сегментація, із новіших – респонсорність (в російському музикознавстві – *вопросно-ответность*, в лінгвістиці – *гіпотаксис*). Усе інше розташовується між цими двома композиційними та хронологічними віхами. Нагальне завдання – їх виявити і визначити їхні часові параметри.

[1] Див. роботу: Канигін Ю. Шлях аріїв. – К., 2006.

[2] *Квітка К.* Вступні уваги до музично-етнографічних студій, с. 14.

Стильова типізація в ролі хронологічного фактора

Свого часу хронологізації та періодизації фольклору немало уваги приділив білоруський дослідник В. Єлатов у роботі "Мелодичні основи народної музики"[1]. В іншій, більш ранній його праці[2], періодизація – один з варіантів формаційного підходу (рубрики "Древнеславянский мир и древнерусская народность", "Период формирования национального стиля", "Современное белорусское народное творчество").

В роботі "Мелодичні основи білоруської народної музики" В. Єлатов за допомогою образних характеристик, на емпіричному рівні, окреслює *стильові* відтінки основних хронологічних пластів народної музики. Але перед тим як викласти суть періодизації В. Єлатова, торкнуся висунутої ним "опорної аксіоми" про *інтонацію-емоцію* (с. 18). З неї, твердить автор, згодом розвинулися і мова, й музика.[3] В. Єлатов наполягає на *незалежності* постання мовної та музичної інтонацій із "інтонації-емоції". Це "не означає, однак, їх незалежності в ході розвитку"[4]. У той же час в становленні музики як мистецтва В. Єлатову бачиться "опосередковуюча" роль мови, танцю, поезії. Пояснює він такий стан тим, що інші мистецтва (крім музики!?) мали можливість "безпосередньо спиратися на життєві реалії, адекватно відображати світ. Специфіка ж музики саме якнайменше передбачала цю адекватність. Її образи не співвідносилися безпосередньо з конкретним предметним світом (за винятком елементарних звуконаслідувань). Перш ніж стати мистецтвом вираження, музика мусила виробити свою власну мову" (с. 20).

Думка була б цікавою, якби, по-перше, викладалася доказово (з науковим аргументуванням замість посилань на "життєві реалії", "адекватність відображення світу", "власну мову" та іншу лексику нульової інформативності), по-друге, коли б не виникали наступні сумніви.

[1] *Елатов В.* Мелодические основы белорусской народной музыки. – Минск, 1970.

[2] *Елатов В.* Ладовые основы белорусской народной музыки. – Минск, 1964.

[3] Єлатов В. при цьому посилається на працю: *Фролов Ю.* Мышление и речь в свете учения И. П. Павлова. – М., 1966.

[4] *Елатов В.* Мелодические основы..., с. 19.

Погодимося, що музика не відображує предметний світ у поняттях. Але ж і математика (найточніша серед наук!) не відображує предметний світ, а лише *опосередковує* його *через числові абстракції*, символи тощо. Що ж такому разі є предметом музики і математики? Невже ж не той таки предметний світ (чи якісь його прояви)?

Тут слід ненадовго зупинитися. Насамперед слід скорегувати ідею "інтонації-емоції". Її джерелом були безумовнорефлекторні інтонації – "первісні голосові реакції"[1]. Нова якість виникла тоді, коли фізіологічні реакції стали механізмом умовного рефлексу. М. Блінова так показує різницю безумовнорефлекторної та умовнорефлекторної інтонації: гіркі ліки (конкретний подразник) викликають у дитини плач; у подальшому таку ж реакцію в змозі викликати не лише вигляд ліків, але й навіть згадка про них (символічний подразник).

Зі щабля умовного рефлексу розпочинається дуже тривала (в сотні тисяч років) епоха послідовного розщеплення "інтонації-емоції" на два звукових потоки – мовлення та музику. Але їх генетичний зв'язок не перервався, він проявляється й сьогодні. "Процес становлення музичних інтонацій, – пише М. Блінова, – йшов, очевидно, паралельно з розвитком мовних"[2]. Через це не доводиться дивуватися численним аналогіям у мовленні та народних наспівах. Більш того – на ці аналогії слід спиратися і їх необхідно враховувати. Зрозуміло, що не примітивно-прямолінійно.

Можна спробувати конкретизувати двоєдність *емоційного* та *логічного* в музиці. Дієвість музики як мистецтва забезпечується єдністю *біологізованого* (безумовнорефлекторного) та *соціального*. Музика комбінує безумовнорефлекторні "знаки" і спирається на них в соціальному функціонуванні. Яскравий приклад – "формульність" обрядових наспівів, в якій кодується *час* виконання, *зміст* дії, сугестивні та інші параметри та єднаючі їх *логічні фігури* (приховані від безпосереднього сприймання композиційно-синтаксичні типи).

[1] *Блинова М.* На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности / Вопросы теории и эстетики музыки. Вып 5. – Л., 1967, с. 173.

[2] Там само, с. 175.

Коли ми встановлюємо в музиці цю умовнорефлекторну основу, таку ж стародавню, як і в мовленні, і багато в чому від мовної інтонації невіддільну (в минулому особливо, але значною мірою й зараз), то слова В. Єлатова – "Перше, ніж стати мистецтвом вираження, музика мусила виробити власну мову" (див. вище) з твердженням про неможливість для музики відображати дійсність – неприйнятні. Помилка ховається в такому твердженні (за смислом цитованого вище): мова та різні види мистецтва *вже* повинні були визначитися як такі – *раніше, аніж музика стала мистецтвом* (самовизначилася). Таке твердження порушує два постулати: *цілісності мислення* та *синкретизму первісного мистецтва.*

Правильніше стверджувати: перше, ніж мова стала мовою і мистецтво – мистецтвом, вони в зародковому стані, ще на безумовнорефлекторному рівні "засвоювали" численні умовнорефлекторні (в тому числі логічні) зв'язки та фігури, що опрацьовувалися в міру ускладнення соціальної практики та мислення. Цей процес продовжувався й далі – лише з поступовим *заглибленням у специфіку* – мови, мистецтва.

Акцент, який поставив В. Єлатов на підпорядкованій, залежній ролі музики в системі мистецтв[1], хибний також у світлі даних археології. Архаїчний комплекс ударних інструментів, виявлених в с. Мізин Чернігівської області, використовувався палеолітичною людиною ще 20 тисяч років тому[2]. І є вагомі підстави думати, що інструменти мізинської стоянки використовувалися в *ансамблевій грі.* А останнє – дуже складний рід узгоджених дій, які вимагають для оволодіння ними не тільки історичного часу, але й серйозного *соціального досвіду.* Шумовий браслет, залишки охри від орнаментування музичних інструментів, сліди фізичного використання мізинського музичного комплексу вказують на той самий *рівень мислення,* що простежується й в інших предметах цієї стоянки.

Теза В. Єлатова про неспіввідносність музики "з конкретним предметним світом" також неприйнятна. Палеолітичне мистецтво (скульптурні зображення, орнамент, прикраси) свідчать стільки ж про предметне відображення дійсності, скільки водночас і про *символіку* – далеко

[1] Цього погляду В. Єлатов тримався й в іншій роботі – "Ритмические основы белорусской народной музыки". – Минск, 1966. – С. 21.

[2] *Бибиков С. В.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. – К., 1981. – С. 11.

ще не розшифровану[1]. Печерні рисунки та статуетки, що зображують фігурки людей і тварин, виявляються глибоко *символічними* (див. фото 19, 21, 22, 23, 24, 34, 35, 38). В розташуванні предметів та їх контурах прихована, як правило, якась тривожно пульсуюча, але потаємна і поки що не завжди очевидна для нас думка (ідея?).

Музиці не меншою мірою, ніж образотворчому мистецтву, доступне *опосередковано-символічне* відображення реалій світу. С. Бібіков пише: "Навіть в найпримітивнішій звуковій ритміці міститься символіка реальної дійсності, тим більш зрозумілої і дохідливої, якщо звукова тональність супроводиться дією, танцем"[2]. Саме так: танець чи слово не стільки "ведуть" музику, як *супроводжують* її (а вона, відповідно, – їх). В кінцевому підсумку, *синкретичне* відображення дійсності було якістю мистецтва лише *зовні*, в дійсності ж усе визначалося *мисленням* первісної людини – мисленням *конкретним та нечленованим* на ізольовані, тим більше – протиставлювані уявлення. Те, що надалі почало існувати як *види мистецтва*, у первісному синкретизмі було відокремлено неусвідомлюваними ресурсами людської психіки та фізіології. І керував усім цим єдиний центр – тодішня свідомість, яка у свою чергу була *синкретичною*. Звідси – й інші численні явища первісного синкретизму.

Отже, уточнивши тезу про первісну "інтонацію-емоцію" та місце музики в первісному мистецтві, звернемося до періодизації фольклору – як вона виглядає у В. Єлатова. Засвоюючи та відображаючи світ за допомогою інтонації, музика послідовно подолала три сходинки інтонаційної типізації. На першій, що її Єлатов назвав "емоційною типізацією", виникли спонукані біологічними передумовами "мелодизовані кличі, крики, плачі, гукання та інші схожого порядку виявлення емоцій"[3], тобто, *майже фізіологічні*, слабо опосередковані мисленням реакції на дійсність. На початку людської історії їм належало важливе

[1] "Проблема розуміння змісту рисунків, – пише С. Бібіков, – сама собою дуже непроста, незважаючи на умовність та схематизм зображень, зовнішню їх простоту, що поєднує в собі симетричність та гармонію". – Там само, с. 11.

[2] *Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс…, с. 90.

[3] *Елатов В. И.* Мелодические основы…, с. 32.

місце в трудових операціях та магічних ритуалах. Музичний розвиток здійснювався, вважає В. Єлатов, імпровізаційно (мабуть, імпульсивно. – *А. І.*), спираючись на *підсумовування форм мелодичного руху.*

Друга сходинка в періодизації фольклору, за В. Єлатовим, – "жанрова типізація". Підготовка її відбувалася тривалий час і завершилася створенням календарних та обрядових жанрів музики фольклору. "Інтонація стає емблемою трудових, побутових та соціальних навичок та ритуалів"[1].Опрацьовується новий композиційний принцип смислового *підсумовування поспівок.*

Третя сходинка – "образна типізація". Вона характеризується зрослою складністю та масштабністю наспівів, їх *індивідуалізованою виразністю.* Основою музичного розвитку стає *варіаційність.*

Є у В. Єлатова й деякі вказівки на історичний час: "емоційна типізація" та "жанрова типізація" були спільні для усіх слов'ян; "образна типізація" співпадає з періодом формування трьох східнослов'янських народів – білорусів, росіян, українців (згідно з тодішньою марксистсько-історичною доктриною – це XIII–XIV ст. н. е.).

Якщо спробувати перевести ці образні терміни В. Єлатова в абсолютні цифри, то "жанрова типізація" як *загальнослов'янське* надбання мала скластися не пізніше II–I тис. до н. е. "Образна типізація" склалася після періоду феодального роздроблення Київської Русі. Однак "образна типізація" – це період формування *лірики* і, отже, склалася вона не раніше XVI–XVII століть[2]. Це випливає з музичних матеріалів фольклору східних слов'ян: саме в ліриці міститься найбільше національно характерних ознак.

Що ж стосується найранішої – "емоційної типізації", то її розвиток мав завершитися *до землеробського неоліту,* тобто, десь до VII тис. до н. е. У вигляді безумовно-рефлекторних звукових реакцій вона мала простежуватися вже в палеоантропів (неандертальців – фото 31), а початок її типізації розпочався ще в археоантропів (пітекантропів та синантропів – фото 29,30). Підставою для такого погляду

[1] Там само, с. 32.

[2] *Іваницький А. І.* Український музичний фольклор. – Вінниця, 2004. – С. 154–156.

є *соціалізація* комунікативних сигналів та оволодіння *бінарними опозиціями*, які є основою мислення (докладніше далі, у розділі "Мислення"). Можна позначити віхи початкового етапу складання базових інтуїтивних фігур бінарного типу періодом від 800–600 тис. років тому до 40–15 тис. років до н. е.

Зроблені уточнення – варіант переводу образних визначень на мову цифр. Там, де В. Єлатов спирається на досвід та інтуїцію фольклориста, він виявляється правіший, аніж коли намагається зіставити власні гіпотези з етноісторичними реаліями. В. Єлатов підсумував ті уявлення, які мандрують серед фольклористів-музикознавців мало не двісті років: наявність в народній музиці різночасових нашарувань сумніву не викликає. В. Єлатову належить заслуга першої спроби охарактеризувати й класифікувати ці уявлення.

Як випливає із щойно сказаного, схарактеризовані В. Єлатовим епохи "емоційної типізації" та "жанрової типізації" виходять далеко за межі не лише білоруського фольклору. Усе сказане ним тою ж мірою торкається фольклору не просто усіх слов'ян, і не лише слов'ян, – а *взагалі цілого індоєвропейського населення Європи та Азії.* Через це, винісши у заголовок власного дослідження уточнення "білоруська народна музика", В. Єлатов тим самим звузив як територіальні, так і часові резонанси спостереженого. Для висновків *такого масштабу* (що їх зробив Єлатов і що трохи вище було обговорене) білоруський фольклор міг стати тільки *одним із можливих* слов'янських джерел. Спроба конкретизації "емоційної" та "жанрової" типізації в національних рамках некоректна. Це і є той парадоксальний випадок, коли у *частковому* (в нашому випадкові – в білоруському фольклорі) переконливіше простежується *загальне* (навіть загальнолюдське!), аніж *окреме* (тобто, щось національне).

Похибка не у спостереженнях В. Єлатова (вони багато в чому справедливі), – помилка сталася у невмінні розмежувати три хронологічні пласти, а саме: зазначити належне до *національного* ("образна типізація"), *загальнослов'янського* ("жанрова типізація") та *загальнолюдського* ("емоційна типізація"). Методологічні прорахунки зашкодили

авторові загострити дослідницький логічний апарат до бачення *загального* через частковий матеріал або самообмежитися власне білоруською проблематикою.

Позиції Феодосія Рубцова та Володимира Гошовського

Тепер черга ознайомитися з поглядами Ф. Рубцова. Його робота "Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов"[1], що містить суголосі до теми відомості, була опублікована раніше за праці В. Єлатова. Порушення хронології бібліографічного огляду у даному випадкові пояснюється двома причинами: наявністю спроб *узагальнення* в поглядах Ф. Рубцова і тим, що його позиція стала предметом *єдиної* досі наукової дискусії з питань хронологізації народної музики (маю на увазі критику В. Гошовського в роботі "У истоков народной музыки славян"[2]).

Мета, яку переслідував Ф. Рубцов, – знайти шляхи до "розкодування" образно-смислового змісту обрядових наспівів слов'янського фольклору. Підстави такої можливості він бачив у існуванні ранньообрядового "інтонаційного словника", який складається із *наспівів-емблем* (колядного, весняного, весільного тощо типів), "смислове значення яких, незалежно від слів, було зрозуміле тим широким верствам населення, які мали власну пісенну культуру"[3]. Сама мета, – тобто "розкодовування" інтонаційної семантики, – зараз не буде предметом обговорення, бо лежить в руслі іншого – семантичного – напрямку фольклористики. Йдучи обраним шляхом, Ф. Рубцов попутно формулює вихідні позиції, які торкаються також і окремих моментів хронологізації музичного фольклору.

Календарно-обрядові та родинно-обрядові наспіви (принаймні, частина їх), вважає Ф. Рубцов, формувалися під впливом мовної інтонації. Згідно з його гіпотезою, "древні наспіви являють собою найкоротші

---

[1] *Рубцов Ф.* Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. – Л., 1962.

[2] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. – М., 1971.

[3] *Рубцов Ф.* Статьи по музыкальному фольклору. – Л. – М., 1973. – С. 209.

музичні фрази, що узагальнюють характерні риси, властиві звуковисотному контурові тієї чи іншої мовної інтонації…”[1]. Головним носієм смислу та виразовості є *звуковисотний контур.* Питання, ствердження, оклик тощо та їх емоційно-інтонаційні варіанти реалізуються насамперед через звуковисотний контур як мовної інтонації, так і наспіву. Лад та ритм поза підвищенням та зниженням звуковисотного контуру “не здатні передати ні питання, ні ствердження”[2], цілком справедливо вказує дослідник.

Варте уваги й наступне зауваження Ф. Рубцова. На с. 10–11 своєї розвідки він наводить ноти голосіння та билини. Фрази наспіву розташовує по вертикалі (одна нота під іншою, “у стовпчик”):

7.

Что из да - ле - ча да из чис - та по - ля,

из то - го раз-доль - я ши - ро - ко - го...[и т.д.]

Нотний приклад Ф. Рубцов супроводить таким коментарем: “Чи можемо ми вважати, що наведені нами наспіви билини та голосіння, якими б вони не були стародавніми за своєю традицією, тотожні за своїм мелодичним контуром наспівам такого ж призначення, що вживалися у стародавніх слов’ян? Гадаю, що ні. Вони донесли, очевидно, до нашого часу *первісні принципи формотворення* [курсив мій. – *А. І.*] і можуть, схоже, вважатися аналогічними їм, але не тотожними за мелодичним контуром”[3].

Думка справедлива. Можна лише конкретизувати те, що Ф. Рубцов назвав “первісними принципами формотворення”: наведені ним та розміщені по вертикалі мелодії билини та голосіння є *інтонаційними аналогами простого розповідного речення.*

[1] *Рубцов Ф.* Интонационные связи…, с. 4.

[2] Там само, с. 10.

[3] Там само, с. 39.

Однак після цього стається злам методики етнологічного дослідження: Ф. Рубцов рушає дорогою пошуків у сферах *естетики та музикознавства,* метою визначається виразовість, семантика (зміст) та їх дешифровка – як суміш фізіологічних та конкретно-комунікативних інтонацій. Наведу їх за оригіналом: інтонації "зова", "плача", "жалобы", "заклятья" тощо. Шлях можливий і не такий безнадійний, як здається критикам петербурзького семантичного напрямку в музикознавстві (насамперед львівським та західнослов'янським вченим). Заглиблюватися у цю проблематику я зараз не буду. Вона стоїть дещо осторонь від завдань нинішнього дослідження – але осторонь не принципово, як щось неприйнятне, – а як дослідницька проблематика іншої методології й мети. Зауважу лише, що дослідників музичної семантики підстерігає небезпека витлумачення інтонацій, звуковисотного контуру та ін. з позицій сприймання сьогоднішньої, цивілізованої та європейськи-урбанізованої людини. Варто нагадати попередження Б. Поршнєва: "Зміни суспільства були разом з тим змінами людей, зрозуміло, не їх анатомії, але їхньої психіки, яка соціальна в усьому, на усіх своїх рівнях. Підставляти себе з власною суб'єктивністю на місце суб'єктів минулого – форма антропоморфізму. Найбільш кричущий цей перегріх вченого, коли він торкається найдавніших пластів історії – доісторії"[1]. Критику викликає не сам семантичний напрямок: не можна погодитися з готовністю деяких його прихильників чути і тлумачити фольклорні інтонації з позицій сучасної освіченої людини.

Торкнуся лише одного положення Ф. Рубцова – інтонації "закляття". Але не заради критики, а у вигляді прикладу, який змушує до більшої обережності. "Систематично повторюване ствердження-заклик набуває смислу закляття", – пише Ф. Рубцов з приводу певного інтонаційного звороту мелодії. Припустімо, з цим можна погодитися, коли ми не виходимо за межі календаря та обряду. Там і справді "закляття" й інші магічні інтонації та дії були важливим складником ритуалістики, сугестії, навіювання. Інша річ – чи вони ті сáмі, які чуються вже *нашому* вухові? Але встановлення тотожного значення схожих поспівок в *ліриці* (Ф. Рубцов на с. 16 аналізує бурлацьку пісню) – вже надто сумнівне. Сумнівний і висновок Ф. Рубцова, який бачить у пісні "Матушка Волга! Широка и долга" "... закляття на повернення сили, втраченої під час збирання збіжжя...", а у веснянці (с. 17) – "закляття на прихід весни".

Цьому усьому єдина рубцовська підстава – урбанізований слуховий досвід та його звички і, звичайно, як відзначив Б. Поршнєв, – *форма антропоморфізму.*

У кращому разі пошуки у сфері такої "семантики" метафоричні, винахідливі і навіть цікаві, але – поки що непереконливі[2]. Вони неда-

[1] *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. – М., 1974. – С. 16.

[2] Див. також: Історія української дожовтневої музики / Упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. – К., 1969. С. 54.

леко відбігли від прямодушного тлумачення образності наспіву через зміст поетичного тексту (про що вище йшлося).

У розвиткові музичної форми Ф. Рубцов відзначає дві фази. Перша, найдавніша – інтонування однофразових поспівок. Друга – виникнення музичної строфи, "що дорівнює, як правило, двом рядкам поетичного тексту, які цезуруються"[1].

Будову однофразових наспівів, як вище зазначалося, можна зіставити з інтонаційно-синтаксичним оформленням простого речення. А що ж у цьому плані являє собою музична строфа і як вона виникла? Музична строфа – це вже інший, набагато вищий ступінь *мислення.* Ф. Рубцов пише: "Утворення із короткої основоположної поспівки-інтонації пісенної строфи найчастіше здійснювалося..." через повторення, варіювання, додавання "фрази-відповіді" або початкової фрази, а також шляхом "розтягнення" основної поспівки[2].

Ці твердження Ф. Рубцова з цілковитими підставами були критиковані В. Гошовським[3]. Спроба пояснити утворення строфи з однофразових поспівок безумовно грішить на *механістичність.* Тут Ф. Рубцов припускається принципової похибки: адже "фраза-відповідь" не просто *додає (?!)* шматок мелодії. Для того, щоб таке сталося (а передумова цього – засвоєнні й усвідомлення *відповіді* на подану *тезу*), потребувалося досягнення свідомістю людини надзвичайно високого ступеня рефлексії та мислення, а саме: оволодіння паратаксисом, гіпотаксисом та *причинно-наслідковими зв'язками.* Хибна теза Ф. Рубцова обумовлена перебільшенням ролі звуковисотного контуру та ігноруванням *логіко-композиційних засобів,* – не кажучи вже про потребу враховувати *закон єдності мислення.*

Що ж до останнього (єдність мислення), сам В. Гошовський, критикуючи Рубцова, не запобіг принципової помилки: "...між розвитком музичного мислення та розмовної мови важко знайти будь-яку аналогію"[4]. При цьому, аби посилити й підкреслити відмінності мови

[1] *Рубцов Ф.* Интонационные связи..., с. 18.

[2] Там само, с. 18.

[3] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян, с. 35.

[4] Там само, с. 34.

й музики, Гошовський вдається до некоректного порівняння: говорить *"музичне мислення"*, але щодо мовлення – *"розмовна мова"*. Виходить, музично ми "мислимо", а вербально лише "розмовляємо" (не мислячи?).

Судження В. Гошовського основані на тому, що "в сучасному фольклорі культурних народів, що користуються високорозвиненою мовою, побутують архаїчні наспіви. Так звані "мелодичні примітиви", які виникли ще на світанку музичної культури людства"[1]. Але це твердження нічого не доводить. Те, що ми зараз користуємося неповними, простими, безсполучниковими реченнями, вигуками та частками у вигляді повноцінних висловлювань, – тобто, вдаємося до конструкцій, які виникли тисячі, десятки тисяч років тому, – тільки підтверджує закономірність використання у фольклорі так званих "примітивів" тим же самим принципом *збереження в культурі архаїчних надбань*; те, що ми і зараз застосовуємо найпростіші умовно-рефлекторні інтонації-емоції, – аж ніяк не свідчить ні про рівень нашого сучасного мислення, ні про рівень досконалості чи ступінь розвитку мови та усної творчості. І спроба В. Гошовського обґрунтувати наявність "музичних примітивів" у фольклорі розбіжністю "функцій обох знакових систем" (розмовної мови та народних мелодій) зовсім непереконлива.

Розглянемо деякі інші позиції, що містяться в книзі В. Гошовського "У истоков народной музыки славян". Дискутуючи з Ф. Рубцовим, він пише: "Послідовний розвиток базових теоретичних положень привів Ф. Рубцова до викривленого уявлення про музичну культуру стародавніх слов'ян. Вважаючи, що характерною особливістю "мовної інтонації" були "музичні фрази", які "слугували *наспівом* для поетичних текстів відповідного призначення", він [Ф. Рубцов] дійшов висновку, що "*основою* музичної форми, яка застосовувалася у пісенній практиці стародавніх слов'ян", були "найпростіші – *однофразові* наспіви".

З таким твердженням, пише далі В. Гошовський, важко погодитися тому, що у II століття до н. е. матеріальна та духовна культура багатьох слов'янських племен перебувала на досить високому рівні, про що

[1] Там само, с. 35.

переконливо свідчать археологічні дані. Оскільки в цей час слов'яни перебували у сфері впливу високорозвиненої еліністичної культури, їх музичну творчість ніяк не можна собі уявити у вигляді "найпростіших однофразових наспівів", які в дійсності відповідали б *музичним артефактам печерних людей,* що жили 40–60 тисяч років тому"[1] (скрізь підкреслено В. Гошовським. – *А. І.*).

Функціонування пісні Ф. Гошовський розглядає в комунікативно-інформаційній площині. Посилаючись на досягнення структурної лінгвістики, він припускає, "що між музичним мисленням та мисленням комунікативним [очевидно, вербальним, бо музика – також комунікація. – *А. І.*] існує зворотний зв'язок".[2] У пісні зміст думки передається словами, а "втілення первісної функції звукової системи" – наспівом. Під "первісною функцією", певно, слід розуміти емоційно-ритуальну та інтонаційно-оформлювальну сторони звукової комунікації – мовної та музичної.

В. Гошовський у даному разі не торкався генезису музики: його цікавила формалізація музичної мови. Проте, йдучи шляхом формалізації, дослідник буде з необхідністю зачіпати *фундаментальні властивості* аналізованого явища. Вони простежуються на трьох виділених В. Гошовським рівнях аналізу: музично-синтаксичному (ритм, структура, форма), музично-морфологічному (ритмічний рисунок, звуковисотний контур, інтерваліка), музично-фонетичному (темп, характер, манера виконання, лад, інтонування). Насамперед у *формі* та *звуковисотному контурі* (за В. Гошовським, категоріях синтаксичній та морфологічній)[3] засвідчилися логіко-формуючі закономірності не лише музичного, але й мислення взагалі.

В. Гошовський рішуче заперечує деякі вихідні положення В. Рубцова: зокрема, оспорює тезу, що основу музичної мови становить мовна інтонація, яка реалізується в інтонаційному контурі наспіву[4]. При цьому, однак, не переконує одна із його спроб висунути такий доказ:

[1] Там само, с 35.

[2] Там само. с. 17.

[3] Там само, с. 18–20.

[4] Там само, с. 33.

"оскільки ми не знаємо, якою була [...] "загальнослов'янська" мова (її граматика і словниковий фонд), ми не можемо мати ні найменшого уявлення і про її "мовну інтонацію". Отже, вважати, що інтонація "загальнослов'янської" мови була більше, ніж 2000 років тому такою ж, як і інтонація сучасної (літературної) російської мови, науково неспроможно"[1].

Що ж... Ми недостатньо знаємо про інтонаційну будову мов індоєвропейської та праслов'янської. Це, однак, не доводить, що ми неспроможні скласти наукового уявлення якщо не про інтонації в цілому, то про деякі їх прикмети, достатні для відповідальних суджень. Заперечувати для історичної лінгвістики доступність такої можливості – значить не брати до уваги принаймні таке міркування: наука далеко не завжди має справу з "чистими" фактами. В багатьох випадках достатньо мати "осколки" (в археології – в буквальному розумінні, в лінгвістиці – у переносному), щоб за ними можна було відтворити цілісну картину стану об'єкта у певний період його існування та розвитку. І на більшість цих питань позитивна відповідь давно вже дається порівняльним мовознавством, етнографією та археологією.

У пізнішій статті Ф. Рубцов, заперечуючи В. Гошовському, намагався захистити власну позицію наступними аргументами. Він апелював до розшарування античного суспільства у І тис. до н. е. на правлячу верхівку і основні маси народу, вважаючи, що "демос" Стародавньої Греції "співав щось своє..."[2] Ф. Рубцов не пояснює, що саме співав демос. Але, як випливає з контексту, припускає наявність розвинених форм (строфіки?) в музичній культурі "правлячої верхівки" та простих (однофразових?) у демосу. Проте такі твердження навряд чи є аргументами. Тоді, за аналогією, слід припустити, що аристократи Стародавньої Греції вживали складні речення (сурядні й підрядні), а демос користувався лиш простими реченнями; що причинно-наслідкові зв'язки (на побутовому рівні) були виключені з мислення демосу і т. ін. Дотримуючися такої логіки, ми змушені будемо допустити наявність різних типів та механізмів мислення та логіки у демосу та аристократії. І, рухаючись за таким строєм міркувань, ми абсолютно закономірно дійдемо

[1] Там само, с. 35.

[2] Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору, с. 218.

до абсурду: що демос Стародавньої Греції утворювали *палеоантропи*, а аристократію – *кроманьйонці* тощо.

Одначе, коли заглибитися, критика В. Гошовського викликана розходженнями з Ф. Рубцовим не в таких глобальних питаннях: розбіжності зводяться усього лиш до *масштабів* наспівів давньослов'янського фольклору. На жаль, обидва автори не вказують хронологічних рамок цієї стародавності. Судячи з контексту, це – час приблизно від кінця II тисячоліття до н. е. і до середини I тис. н. е.

Ф. Рубцов вважає, що наспіви цієї епохи були однофразові; В. Гошовський схильний стверджувати наявність на той час значно складніших мелодичних утворень. Яких саме – неясно, оскільки аргумент зводиться до твердження: музичне мистецтво слов'ян, сучасників еліністичної культури, "ніяким чином не можна собі уявити у вигляді "найпростіших однофразових наспівів..."[1]

Об'єктивний свідок цієї дискусії помітить, що й теза "однофразовості" і антитеза "більш складних утворень" рівнозначні: ні апеляція В. Гошовського до елінізму, ні спроба Ф. Рубцова відхилити аргументи В. Гошовського, протиставляючи слов'янський демос слов'янській аристократії, не є вагомими доказами і належать до розряду не фактів, а *силогізмів*.

Силогізм В. Гошовського:	Елліністична музика була високорозвиненою. Слов'яни перебували у сфері її впливу. Отже: Слов'янська музика була високорозвиненою.
Силогізм Ф. Рубцова:	Евпатриди мали високорозвинену музику. Демос не належав до стану евпатридів. Отже: Музика демосу не була високорозвиненою.

Щоправда, такого однозначного твердження у Ф. Рубцова ми не знайдемо. Однак доволі схоже до посилок щойно поданого силогізму, хоча й сформульоване м'якше, проглядає у відповіді Ф. Рубцова В. Гошовському: "Я глибоко переконаний, що і в Стародавній Греції з її високорозвиненою культурою, де було розроблено навіть власну

[1] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян, с. 35.

музично-теоретичну систему, "демос", не рахуючися з цією системою, співав щось власне, чого, на жаль, вже ми не поновимо"[1].

Обидві позиції вразливі, бо побудовані на спробах пояснити за допомогою одного невідомого (високорозвинена музична культура евпатридів чи менш розвинена культура демосу) інше невідоме: музичну форму наспівів.

Концепція Климента Квітки

Найбільш виважена й доказова на сьогодні концепція хронологізації народної музики належить К. Квітці (фото 4). Головні її положення – *типологічна* класифікація наспівів, їх наступне *картографування* та зіставлення результатів з даними археології, етнографії, історії, палеопсихології, історичної лінгвістики та інших наук. "Одну з найбільш міцних підвалин для історичної прив'язки ми мали б у тому разі, коли б області поширення з'ясованих типів наспівів календарно-обрядових пісень співпадали з областями, приблизні кордони яких можна було б визначити при вивченні політичних, економічних та культурних взаємин всередині загальної території розселення східних слов'ян у різні історичні епохи. Історично скерована думка може у першу чергу зорієнтуватися на області по-різному сконсолідованих у різні епохи східнослов'янських етнографічних груп, що діставали, так би мовити, офіційно прийняті в [історичній] літературі імена чи лише народні клички"[2].

Головна перепона на цьому шляху – загальна неопрацьованість типології наспівів, а також обсяг цієї роботи, який зараз не під силу малочисельному колу дослідників-етномузикознавців[3]. Говорячи про

---

[1] *Рубцов Ф.* Статьи по музыкальному фольклору, с. 217–218.

[2] *Квитка К.* Избранные труды. Т. І, с. 89.

[3] Однак з кінця ХХ – на поч. ХХІ століть сталися позитивні зрушення, зокрема в тематиці дисертаційних досліджень. Було проведено ретельні польові обстеження й кваліфіковано опрацьовано типологію народної музики в кількох регіонах: І. Клименко – жнивних пісень басейну Прип'яті; Ю. Рибаком – обрядових пісень Верхньоприп'ятської низовини; В. Ковалем – обрядових пісень Підгоргання. Видано також кілька збірників-досліджень польових матеріалів з типологічним опрацюванням

труднощі, я маю на увазі колосальний обсяг роботи та загальну теорію пісенного типу, яка вимагає поглибленого методологічного доопрацювання[1]. Крім того, не дає підстав сподіватися на швидке досягнення суттєвих наслідків також стан хронологічної проблематики в археології, етнографії, лінгвістиці, історії. В цих (та інших) науках ще належить зробити чимало по картографуванню, типології та етноісторичній атрибуції[2]. Очевидно, проблема хронологізації народної музики слов'ян відсувається на наступні десятиліття, коли ступінь фактоозброєності історичних наук та етномузикології досягне рівня, за якого складуться умови для координації зусиль при вирішенні історичних питань культури. Ідеї К. Квітки з ареально-типологічної хронологізації та залучення напрацювань інших історичних дисциплін здійснюються, хоч і поволі.

Сучасний стан наук дозволяє піти й іншим шляхом – через координацію музичної фольклористики та історичної лінгвістики *на спільному знаменикові логіки* (конкретно – логічних фігур). Спираючись на *музичні типи* та ареали їх поширення (методика К. Квітки), ми матимемо справу лише з явищами, які *вже склалися* на якийсь певний момент історії. Але типологічний метод не може дати відповіді на численні загадки *генезису* музичного мислення та музичної форми.

Очевидно, метод К. Квітки та метод, запроваджуваний мною в нинішній роботі, відповідатимуть на дещо різні питання й відповідатимуть різним потребам. Музично-синтаксична методика нинішньої праці

обрядових наспівів: "Традиційні пісні українців Північного Підляхся. За матеріалами експедицій 1999–2001 років Л. Лукашенко та Г. Похилевич" / Заг. ред. Б. Луканюка (Львів, 2006); Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля (Тернопіль, 2001); Іваницький А. І. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору (Вінниця, 2007).

[1] Проте для конкретних досліджень окремі труднощі не створюють нездоланних перепон. Див., наприклад: *Квитка К.* Избранные труды. Т. I, с. 161–175; *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян, с. 161–175.

[2] Про перспективи такої роботи можна судити з монографії Ю. Брайчевського "Походження Русі" (К., 1968), де зроблено спробу картографування мовних та археологічних відомостей та їх зіставлення. Зокрема, привертає увагу "накладання" археологічного районування матеріальних залишків черняхівської культури на сучасні діалекти української мови.

доказово забезпечуватиме проникнення в найдавніші епохи: від нижнього рубежу виникнення початків мистецтва у верхньому палеоліті (не менше 50 тисяч років тому) до II тисячоліття до н. е. Метод К. Квітки допоможе виявити постання й поширення пісенних типів від II–I тис. до н. е. і до сучасності. Найцікавішим у майбутньому виявиться період III–II тисячоліття до н. е. – XVI століття н. е. Тут можна буде здійснювати контрольну перевірку наслідків, що досягатимуться за допомогою *обох методів* – музично-синтаксичного та ареально-типологічного.

Проблеми та перспективи

Усі спроби хронологізації музично-фольклорних явищ досі спиралися виключно на музичні факти та їх *видовий* аналіз (виняток – типологічна теорія К. Квітки, де беруться до уваги досягнення інших історичних дисциплін). Хисткість доказів та величезний "розсів" датування форм (наприклад, Ф. Рубцова та В. Гошовського, коли до I тис. до н. е. зараховуються музичні структури принципово різної будови) – ось типовий наслідок спекулятивного підходу до хронологізації музичного фольклору.

Вивчення існуючих теорій та поглядів на походження музики свого часу привело мене до їх критичного перегляду, а далі, після тривалих роздумів, – до потреби спілкування з фахівцями різних профілів (в тому числі й математиками, філософами, біологами, психологами). На той час я мешкав в аспірантському гуртожитку Академії наук України на Святошині, де перебувало близько 500 аспірантів та наукових співробітників практично усіх профілів технічних та гуманітарних наук. Внаслідок спілкування виникла та зміцніла ідея: опору для хронологізації народної музики слід шукати *поза музикою,* а саму музику – "прив'язувати" до відповідних відомостей, здобутих іншими науками.

Тоді ж сформувався й головний постулат, підказаний етнографами й філософами і покладений в основу нинішніх теоретичних пошуків причин, обставин, часу виникнення музики: *закон єдності мислення.* За допомогою фігур логіки, опрацьованих протягом історії людства, відбувається управління *усіма видами людської діяльності.* Тим самим жорстко окреслюються межі інтелектуальних можливостей *кожної епохи* – як в галузі матеріальної, так і духовної культури. Наприклад, доки не була опрацьована й засвоєна мисленням *композиція бінарностей,* не могло існувати *просте речення* у мовленні і, відповідно, – *інтонація-сегмент* в музиці. І так далі. З'ясувавши закони єдності мислення, тепер залишалося розташувати в часі відповідні логічні фігури та виявити їх відповідники в музичному мисленні. Опертя на закон єдності мислення сприяло не

тільки побудові принципово нової теорії походження музики, але й *закономірно* дало важливий паралельний результат – підстави для хронологізації музичнопісенних форм фольклору.

Підводячи підсумки огляду міркувань про методи встановлення часу в музичному фольклорі, торкнуся застарілого і безнадійного досі питання про взаємодію слова і музики у співочому мистецтві. Більшість дослідників визнає той чи інший вплив мовлення на музику. При цьому помітно брак вказівок на *механізми* такого впливу. Музикознавці солідарні в тому, що такий вплив мав місце в генезисі, за епохи початкового розвитку музичного мистецтва. Він продовжується й досі, хоч і значно меншою мірою. Але просте постулювання цього положення породжує суперечності в поглядах. Вони здебільшого суб'єктивні, бо усі докази про вплив мовлення на музику обмежуються можливостями *безпосереднього* сприймання. При цьому апелюють до образних висловів, твердять про наявність у мелосі "багатозначних" інтонацій мовлення; не помічаючи комічного містка до кулінарії, розмірковують про вижимку із мовлення "мелодичного соку" (Б. Асаф'єв); слідкують за *вигинами* інтонаційних контурів людської мови; як найпереконливіший аргумент, ставиться у приклад композиторська практика й досвід (у тому числі й аутосвідоцтва – зокрема, Модеста Мусоргського). Доказові засоби такого порядку щоразу легко винаходяться, і з неменшою легкістю заперечуються опонентами, – а дискусії в цілому зводяться до гри в силогізми.

Труднощі виявити зв'язки між мовленням та музикою змушують до пошуку інших шляхів. І тут допомогає апелювання не до інтонації як *безпосередньої* чуттєвої емоції (яка до того ж витлумачується дуже свавільно), а звернення до фундаментальних властивостей – до того, *що інтонацією керує,* – до логізованої структури компонентів мовлення – насамперед до *мовного та музичного синтаксису.* Спираючися, таким чином, на *загальні закони мислення* та логіку, можна сподіватися, що за їх допомогою вдасться стягти в єдиний вузол інтонацію музичну та інтонацію мовну. І, як наслідок, – вийти на підступи до хронологізації та періодизації народної музики та її структурних і навіть *виразових* чинників.

ЧАСТИНА ДРУГА, ТЕОРЕТИЧНА

Розділ четвертий
Мислення

Єдність ментальної діяльності

Як випливає із поданих доказів, чисто музикознавчий (етномузикологічний) підхід до синтаксичної проблематики фольклору є недостатнім. Фольклор – мистецтво комплексне (а ще точніше – окремий, притому найдавніший вид людської культури). Природно, що наука шукала й продовжує шукати глибинні механізми взаємодії компонентів цієї культури, і насамперед – у слові та наспіві. Шкода, але затрачені зусилля виявилися неадекватними наслідкам. І насамперед – тому, що з такої прадавньої, базової за її значенням частини культури як фольклор продовжують вилучати *історичну людину.* Натомість аналізуються лише часткові прояви її діяльності, мислення й світобачення (і, що показово, – аналізуються *розрізнено*).

Тому пропонована концепція походження музики викладається з урахуванням (зрозуміло, в межах на сьогодні можливого) *єдності логіко-ментальної діяльності*. Перспективний шлях до побудови принципово нової теорії походження музики полягає у зіставленні всіх умов буття головного історичного "об'єкта" – *людини*: її мислення, мови, матеріальних залишків виробництва різних епох. Слід знайти об'єктні та хронологічні точки зіткнення цих предметно несхожих психічних та матеріальних проявів. Те, що вони існують – не тема для дебатів: це аксіома. Бо людина – *неподільний* мікрокосм.

Головним із ряду завдань цього розділу є намір прослідкувати *еволюцію мислення* на прикладах кількох основних (базових) логічних фігур. Звертання до логічних фігур обумовлене їх високою *абстрагованістю*

(другою за рівнем після математики, хоча й математичне мислення формується через ті ж логічні фігури, які скеровують усі види свідомості й діяльності). Чим глибше абстрагування, тим чіткіше відокремлюється *загальне* від *часткового.* Саме через логічні фігури можна відшукати *єдину координату усіх видів людської практики.* Наступний крок полягатиме у докладанні універсального апарату логіки до музики так само, як і до інших видів і наслідків діяльності. Саме в логічних фігурах читач зможе побачити спільний (і єдиний) знаменник фундаментальної взаємодії "слова і музики", пошуки якої досі не дали позитивного результату і зводилися до декларативних заяв. У кінцевому підсумку з'являться підстави для прийняття чи критики самóї принципової можливості оперування подібного роду методикою.

Аби простежити, які логічні механізми й аксіоми працюють в синтаксисі фольклору, слід іти двома шляхами. Спершу – "зовнішнім" (історичне становлення *людини* як біологічної та соціальної істоти), а далі – "внутрішнім" (історичне становлення *мислення*). Їх накладання надає можливість стверджувати аксіому, що обсяг та рівень мислення людини *відповідної* історичної епохи припускає оволодіння *тотожними* їй матеріальними й духовними ресурсами, і лише *такими*, а не інакшими засобами *синтактики*. І виключає ті з них, які на певний час ще не здобули собі місця в операційному мисленні, не стали загальнологічними підставами, засвоєними на рівнях свідомості та підсвідомості (останнє навіть суттєвіше) [1].

Акселерація історичного процесу

Археологія датує два види матеріальних знахідок: залишки (кістки) антропоїдів (архео-, палео-, неоантропів та кроманьйонців[2]) і зразки

[1] Дослідження логічних дій розпочав Аристотель, описавши *вищу* з них – силогізм. А докладна систематизація та кваліфікація інших була відпрацьована лише дві з лишком тисячі років після того – у XX столітті. Сто років тому розпочалося й дослідження *підсвідомості* у працях З. Фрейда, П. Жане і особливо К. Юнга.

[2] Див фото 29, 30, 31, 32.

матеріальної культури (починаючи з обтесаних кварцитів)[1]. Це дає змогу простежити два різних, але паралельних процеси: *біологічне* та *соціальне* становлення людини. Антропологічні дослідження відповідають на найбільш загальне питання – формування *людини розумної,* і визначають певну "критичну" точку, від якої розпочався усе стрімкіший, на все менших часових відтинках розвиток *мислення.*

Приблизно 35–40 тисяч років тому людина як біологічний вид перестала еволюціонувати[2]. За іншими даними – це 60 і навіть більше тисяч років (останнього часу називається вже й 100 тисяч). Будемо орієнтуватися на першу цифру як більше прийнятну в сучасній науці.

Мозок у верхньому палеоліті досяг певного оптимуму і вважається (за його оперативною потужністю) тотожним мозкові сучасної людини[3]. Це, проте, не означає, що мозок неоантропа так само вільно здійснював звичні для сучасної людини операції аналізу, синтезу, встановлював причинно-наслідкові зв'язки на логічних підставах. Шлях до остаточного опанування цими операціями було пройдено на кінець неоліту (орієнтовно II тис. до н. е.).

З настанням верхнього палеоліту зміна "епох" прискорюється, сильніше "стискається" історичний час. Ми опиняємося перед першорядним за значенням фактом: доки відбувалися морфологічні зміни фізичної подоби пралюдини, доти її психіка простувала за цими змінами у їхньому ж темпі (це близько трьох мільйонів років). Але з періоду,

---

[1] Див. фото 15, позиції 1, 2, 3.

[2] Не виключено, однак, що темпи фізичних змін людини як біологічного виду лише надзвичайно уповільнилися – настільки, що стали невловимими для існуючих методів спостереження.

[3] Достатньо розглянути зображення на фото 6 (мамонт), 7, 8, 10 (олені), 19 (жіночий танець), 21 (зооморфне уподібнення в танцях – очевидно, танцюристи в *масках),* 24, 50, 51 (стилізація тварин), 33 (скульптурне зображення жіночої голівки), 34 (жіночі фігури зі спеціальним наголошенням на морфологічних, біологічних та *магічних* ознаках жінки. Останнє у вигляді підкреслення репродуктивних функцій у людському світі та землеробстві – знаки засіяного поля та відбитки зерен). Варто порівняти ці зображення із творами сучасних художників і скульпторів, щоб упевнитися: за графічною досконалістю, точністю штриха і глибиною думки (ідеї) палеолітично-неолітичні й сучасні зображення належать до одного рівня мислення.

названого верхнім палеолітом, простежується практично єдина форма розвитку – *психіки, розумової діяльності.* З приводу виникнення свідомості (мислення) у відомого археолога й філософа Тейяра де Шардена читаємо: "Ледь помітний морфологічний стрибок і разом з тим неймовірне потрясіння сфер життя – у цьому парадокс людини..."[1] Мозок із засобу пристосування до обставин буття та схованки інстинктів усе помітніше стає знаряддям пізнання й моделювання світу, соціуму, особистості. Розпочинається прискорений розвиток *суспільної* людини.

Це явище Борис Поршнєв назвав *акселерацією історичного процесу.* Скористаємося його ідеєю графічного порівняння археологічних епох через сектори півкола[2]. Схему мною дещо змінено і подано у вигляді двох взаємозалежних півкіл, коли нижні сектори першого півкола (*схема* 3) у свою чергу розгортаються в півколо у наступній *схемі 4.*

Схема 3.



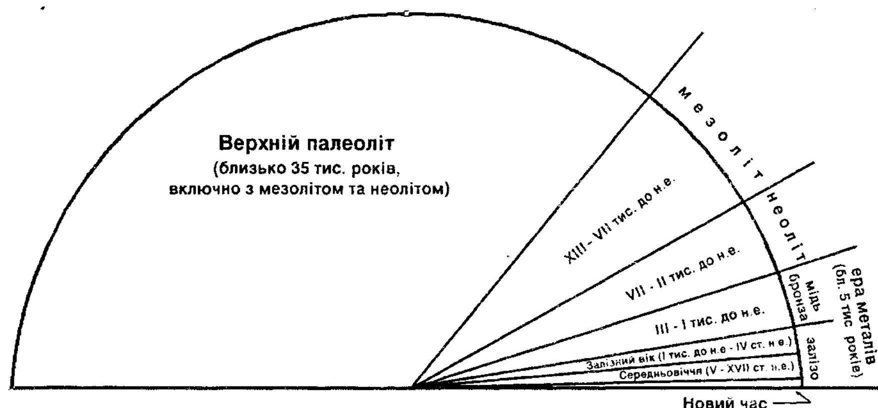
Вузькі сектори Схеми 3 – це ери верхнього палеоліту й металів. У наступній Схемі 4 вони розгорнуті у півколо. Внаслідок цього отримуємо деталізоване кутове значення секторів, які у попередній Схемі 3 займали зникаюче мале місце:

---

[1] *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. – М., 1987. – С. 135.

[2] Див.: *Поршнев Б.Ф.* О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. – М., 1974, – С. 35, схема.

Схема 4.



Археологічні епохи відрізняються поміж собою ступенем взаємодії людини з оточуючим середовищем. Головними свідченнями цього є знаряддя праці і технологія їх виготовлення, а також залишки магічної (=художньої) діяльності, які дійшли до нас. Схеми 3 та 4 показують: міра взаємодії з природою (та впливу на неї) збільшувалася з усе помітнішим прискоренням.

Зі *Схеми 3* видно, що 19/20-х історичного часу було затрачено на створення біосоціального фундаменту сучасного типу людини. Зусилля близько 40 тисяч поколінь (якщо брати у середньому 5 генерацій на століття) знадобилося, щоб піднятися від археоантропів та палеоантропів до людини розумної (власне сучасної *мислячої*), – тобто, пройти дистанцію від нижнього до верхнього палеоліту. З верхнього палеоліту розпочалася ера *соціальної еволюції*, що знаменувала створення нових технологій обробки каменю, виникнення мистецтва й первісних релігійних поглядів. На це витрачено зусилля близько 1700 поколінь.

В одній із сучасних праць наведено наочну схему, основану на хронології різних типів обробки каменю у верхньому палеоліті[1]. У схемі наводяться назви періодів (епох) та орієнтовні цифри, що їм відповідають:

[1] *Вотяков А.А.* Грядущая катастрофа. Основы теоретической географии. – М., 1998, с. 159.

Схема 5.

	Перигорський		
	Оріньякський		
:	32 000	Солютрейський	
		Мадленський	
		: 17 000	Азільський
40 000 р. до н.е.	30 000 р. до н.е.	20 000 р. до н.е.	10 000 р. до н.е.

Вичерпавши розумово й технологічно азільську епоху (ранній мезоліт), людина зробила наступний крок і опинилася на порозі неоліту[1] – останній сходинці кам'яної доби, найважливішій і найцікавішій сторінці архаїчної історії з уваги на її технологічні й духовні надбання та неоціненні наслідки для усього подальшого людства. Ці 5–6 тисяч років було названо дослідниками "неолітичною революцією". Тут немає ані найменшого перебільшення. В неолітичний час розвиток людства уперше набрав такої стрімкості, яка дозволила обганяти зміни в природному середовищі[2]. Для створення умов цього прискорення тепер знадобилися зусилля лише 200–250 поколінь.

Слід звернути увагу на ще один показник, що засвідчує акселерацію історичного процесу. Населення ойкумени у верхньому палеоліті становило близько 3 мільйонів. У мезоліті – 10, в неоліті – 50, у мідно-бронзовому віці – 230, в еру раннього заліза – вже 275 мільйонів.

[1] У датуваннях неоліту є розходження. Найбільш поширена дата охоплює VIII–II тисячоліття до н. е., де верхня межа накладається на енеоліт і завершується на території України з *кінцем* трипільської культури. В. Даниленко в монографії "Неолит Украины" (К., 1969, с. 45) вказує кінець VII – середину IV тис. до н. е., тобто, за верхню межу береться *початок* трипільської культури та використання самородної міді. Слід, однак, враховувати, що до моменту оволодіння технологією виплавки бронзи (у середній та східній Європі – з II тис. до н. е.) основою виробництва залишався камінь. Тому у своїй роботі я дотримуюся окреслення епохи неоліту періодом VII–II тис. до н. е., тобто, часом у п'ять-шість тисячоліть.

[2] *Поршнев Б.Ф.* О начале человеческой истории, с. 370.

Вказані цифри сучасна наука подає як достатньо підтверджені археологічними дослідженнями. Вони відображують дійсну щільність заселення найдавнішого світу[1].

Тенденція до збільшення народонаселення, про що свідчать наведені цифри, підводить до думки про приблизно 20-кратне прискорення темпів приросту населення: у верхньому палеоліті – порівняно з нижнім палеолітом, і в неоліті – порівняно з верхнім палеолітом. Те ж саме і в кількості поколінь: нижній палеоліт – 40 тисяч поколінь, верхній – 1700, неоліт – 200 поколінь. Населення верхнього палеоліту становило 3 мільйони, неоліту – 500 мільйонів, що також близьке до 20-кратного збільшення.

Цифра 20-кратного приросту населення та 20-кратного прискорення зміни епох обговорюється з ілюстративною метою. Сенс запропонованої викладки полягає не в абсолютних цифрах, а в демонстрації факту *колосального прискорення* історичного процесу. Якщо відштовхнутися від цих же цифр, то від виникнення археоантропів у нижньому палеоліті до неоліту, тобто десь за 800 тисяч років, швидкість прогресу в усіх сферах була 400-кратною.

Про що свідчать ці цифри? Які причини того, що спостерігається? Що перебуває в основі усіх явищ прискорення?

Акселерація історичного процесу – це усього лиш зовнішнє відображення ***зростаючої могутності людської мислі.*** Матеріальна культура, як і інші фізичні чинники, є тільки *наслідком* потенціалу мислення її виробників: те, що не осмислене, не закріплене в мозку і суспільній свідомості та практиці, – *не може бути відтворене* у вигляді навичок та умінь поколіннями, що йдуть слідом.

Відзначивши це, нижче оглянемо показові особливості основних антропогенних епох, поданих у схемах 3 та 4.

---

[1] Цифри про населення території України у фінальному палеоліті й мезоліті подаються в монографії: *Залізняк Л.* Передісторія України X–V тис. до н. е. – К., 1998, с. 55. Припускається, що в мезоліті на наших землях мешкало близько 20 тисяч людей.

Опредмечення діяльності мислі. Нижній палеоліт[1].

Подолавши тривалий шлях розвитку в 3–4 мільйони років, у шельську епоху (800–300 тисяч років тому) мозок археоантропа визрів для виготовлення знарядь. Спершу це були оббиті по краях відщепи та рубила. Для обробки археоантропу (пітекантроп – фото 29, синантроп – фото 30) потрібно було оволодіти *однією* трудовою операцією. Для досягнення результату необхідно було 30 ударів по каменю.

Наприкінці нижнього палеоліту (мустьєрський час, 150–40 тисяч років тому) людина неандертальського типу навчилася видобувати вогонь, будувати житла, наслідком чого сталося широке розселення у Старому Світі (фото 31). Використовувалися відщепи, нуклеуси (кам'яні ядра, від яких відбивалися – "віджималися" – пластини для виготовлення кам'яних різаків).

Для виготовлення мустьєрського наконечника застосовувалося вже *4 види операцій* і близько 100 ударів. Ускладнення *розумової діяльності* незаперечне. Але для подолання дистанції від оволодіння *однією* до *чотирьох* трудових операцій людському мисленню знадобився величезний час – близько *650 тисяч років*! Це свідчить насамперед про те, що людина все ще еволюціонувала як біологічна істота, що мозок тільки-но розпочав роботу по звільненню від зануреності у *фізіологічні* реакції.

При виготовленні кам'яного наконечника в епоху мустьє передумовою є вже набагато складніша діяльність головного мозку, а також наявність *мовного* спілкування. Обробка каменю основувалася на комбінації чотирьох понять. Але оволодіння кожним новим поняттям відразу збільшувало кількість операцій (комбінацій) удвоє: якщо при 4-х поняттях отримуємо 11 комбінацій, то при 5-ти – 26, 6-ти – 57, 7-ми – 120 і т. д.[2] Але мова неандертальця ще не спиралася на *синтагматику.*

---

[1] *Ефименко П. П.* Первобытное общество. Очерки по истории палеолитического времени. – К., 1938.

[2] На обговоренні цієї математичної комбінації побудовано, зокрема, частину "дня тридцять дев'ятого" в загадковому романі Яна Потоцького (одного з видатних представників Просвітництва) "Рукопись, найденная в Сарагосе" (М., 1968). Навмисне переплетення логічного та алогічно-містичного, трудність осягнення прихованого

В. Бунак визначає мову палеолітичної людини так: вид розумової діяльності – *стягнені* поняття, деталізовані, але недостатньо розчленовані; вид голосової діяльності – *укупні* слова-поняття, хоча фонетично вже досить різноманітні[1]. Є вказівки на зачатки культури: засвідчені поховання, а також скупчення черепів та ведмежих лап, які вказують на їх ритуальне призначення.

Верхній палеоліт (орієнтовно від 40 до 12 тис. років тому. Останні дані – від 100 тис. років). Охоплює три культури, що почергово змінювали одна другу: оріньякську, солютрейську та мадленську. На історичній арені з'являється *людина сучасного типу* (фото 32). Основа господарювання – збиральництво та полювання (насамперед на великих тварин – мамонт, бізон. Див. фото 13 – житло з кісток мамонта). Серед знарядь полювання – праща й дротик (фото 19 – мисливець з дротиком).

За епох оріньяк і солютре поширене полювання на оленів (фото 11). Використовуються різці, шкребки, кістяні наконечники. Поширені статуетки з каменю й кістки (зокрема, фігурки оголених жінок), одноколірні рисунки тварин. Для отримання ріжучих пластин застосовувалася так звана віджимна техніка сколювання. В результаті діставали пластини з круговою та поперечною ретушшю (що й є питомою ознакою цих епох). В солютре уперше з'являється кістяна голка (фото 16). Це вказує на принципово нову технологію виготовлення одягу.

За мадленської доби зникає віджимна ретуш. Помітно зростає використання виробів з рогу та кістки. Археологи знаходять численні різці, проколки, наконечники списів, гарпунів, списометалок. На мадлен припадає справжній розквіт верхньопалеолітичного мистецтва. Це різьблення по кістці (у тому числі меандрові, ромбічні, зигзагоподібні. "килимові" візерунки), живопис на стінах та стелях печер, вживання

смислу дозволяють припускати тут натяк на людську історію в її русі крізь емоційні реакції – до свідомості й логіки.

[1] *Бунак В. В.* Речь и интеллект, стадии их развития в антропогенезе //Ископаемые гоминиды и происхождение человека. – М., 1966. Таблиця на с. 550. Лінгвістичні поняття "стягнений", "укупний" передаються російським відповідником як "слитный".

охри, скульптурні зображення (різноманітні статуетки, “личини” – нерідко танцюючі), музичні інструменти із кісток тварин. Усе це свідчить про високий рівень мислення й комунікації. Звукова мова, що обслуговувала такий високий рівень технологій та мистецтва, вже оперувала *синтагмами*.

У палеолітичних печерах знайдено безліч зображень тварин та мисливських сцен, постатей чоловіків та жінок. Однак (що дуже важливо для розуміння матеріальних і духовних інтересів тогочасних людей) ще відсутні символи *неба і світил*. Кругозір палеолітичної людини обмежувався навколишнім середовищем, а символіка зосереджувалася на мисливстві й сутності фізіологічного відтворення (тварин та людей). Однак ця символіка вже відтворювалася в графічних формах високого ступеня узагальнення та абстракції. “Численні знаки на стінах печер та на побутових предметах, – пише Б. Рибаков, – засвідчують той ступінь розвитку мислення, на якому проступає абстрагування, уміння лаконічним графічним символом передати складне поняття“[1].

Наприкінці палеоліту (за мадленської доби) людина озброюється новими якісними надбаннями мислення: *мовною синтагматикою* та *початками абстрактного мислення*.

Мезоліт (13–7 тис. років до н. е.). Відступають льодовики. Змінюється ландшафт. А разом з цим – тваринний світ Європи. Людина розпочинає сезонні перекочівки. Задля цього знадобилося змінити характер житла. Від важких, із застосуванням бивнів, кісток та шкір мамонта в помешканнях мадленської доби (фото 13), відбувається перехід до легких, шатроподібних жител. Продовжував існувати парний шлюб.

Величезним здобутком мезоліту стало винайдення лука й стріл. Спостерігається перехід від макролітів (великих кам’яних знарядь – мотик, сокир) до мікролітів (дрібних крем’яних наконечників, вкладишів, пластин). Серед інших технологічних здобутків – винахід човна, риболовецького інвентарю (фото 18), рибальської сітки, поширення кількаелементних (складених) знарядь полювання.

[1] *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян, с. 119.

Другим досягнення мезоліту стало приручення тварин (і першого з них – собаки).

У мистецтві та віруваннях закріпилася система уявлень, пов'язаних з мисливським побутом (фото 19 – внизу мисливець з дротиком-списом). Багато що з того потім перейде в неоліт, а далі в трансформованому вигляді увійде як частка в нові, вже землеробські уявлення неоліту й бронзової доби.

Одне з найважливіших практичних та світоглядних надбань мезоліту – початок вивчення зоряного неба. Б. Рибаков так змальовує характер змін, що сталися від мадлена до мезоліту: "Великі родові колективи мисливців на мамонтів та бізонів, поєднані найжорстокішою дисципліною, змінилися порівняно невеликими групами мисливців та рибалок. Тепер озброєна луком та стрілами людина з прирученим собакою могла проводити своє лісове полювання наодинці… Якщо палеоліт був для людини школою мужності й організованості, то мезоліт став школою винахідливості й особистої ініціативи"[1]. Зокрема, виникли уявлення про берегинь та упирів. При цьому, як зауважує Б Рибаков, мали вони ознаки "дуалістичного анімізму": "берегині ↔ упирі" як антиподи, як метафоричне втілення дуальної пари "добро ↔ зло". До сказаного слід додати уточнення: під тим, що Б. Рибаков називає "дуалістичністю", криється фундаментальне поняття логіки, а саме – *бінарна опозиція.* Це відзначимо попередньо, оскільки про логіку йтиметься далі. Одне із завдань нинішнього дослідження в тому й полягає, щоб серед численних конкретних фактів знайти те, що їх об'єднує і що ґрунтується на типових *фігурах мислення.*

Отже, в мезоліті культова (релігійно-охоронна) діяльність вже носила не лише предметний вираз, як у верхньому палеоліті, не лише відображала явища дійсності у вигляді наслідування та чаклувань, які це наслідування супроводили, – але є свідченням виникнення достатньо абстрактних понять "добра" та "зла", хоча вони і втілювалися в конкретних образах "берегинь" та "упирів".

---

[1] Там само. с. 125–126.

Неоліт (7–2 тис. років до н. е.) прийшов на зміну мезоліту внаслідок кризи мисливського господарства[1]. На зміну колишньому непродуктивному прийшли невідомі до цього форми продуктивного господарства – скотарство і землеробство. Інші, тою ж мірою вирішальні для усього майбутнього людства, відкриття неоліту полягали у винайденні колеса, зернотерки, ткацького верстата, гончарного круга. Були одомашнені майже усі відомі нині види приручених тварин. Людина створила надійні засоби прохарчування.

Уперше в археологічних знахідках починають проглядати *різні культури*, – виникає їх районування (див. фото 42), стає помітною нерівномірність розвитку населення у різних частинах ойкумени. Це засвідчується насамперед у предметах, живопису, рисунка (порівн. фото 38 – кам'яні стели скотарів і фото 37 – кераміка землеробського побуту), оскільки, на відміну від танцю і особливо музики (танець іноді все ж фіксується у тих же рисунках чи статуетках), первісне образотворче мистецтво доступне для сучасного дослідника[2]. По аналогії з рисунками ми можемо припускати таку ж зростаючу прогресивність і нерівномірність (у засвідчених археологічних культурах) розвитку музичного мистецтва. В рисунках та зображеннях неоліту вирізняються три семантичні групи: *солярна символіка* (показник важливості сонячного циклу для землеробства та пов'язаної з цим обрядовості), *зооморфна* та *антропоморфна символіка*[3].

Близько 5–4 тис. років до н. е. складаються музично-структурні типи календарної обрядовості, які простежуються й в українському, білоруському та західнослов'янському фольклорі. Ще до розпаду

[1] *Даниленко В. Н.* Неолит Украины. Главы древней истории юго-восточной Европы. – К., 1969. – С. 5.

[2] Див.: Очерки истории естественно-научных знаний в древности / Под ред. С. Р. Микулинского. – М., 1982. – С. 44.

[3] Див. фото 35. До рисунка "Печера Чаклуна" (с. 110) В. Даниленко на с. 141 подає коментар: "Видатний твір первісного мистецтва з Печери Чаклуна – це плитка з відтворенням лосиноголової жінки – прабогині, що сидить на особливому сідалі, а перед нею стоїть антропоморфна фігура з ознаками зміїної породи". Очевидно, це образ Великої матері і символ походження певного племені від лосів (родовий тотем). – *Даниленко В.М.* Кам'яна могила.

індоєвропейської спільноти (у 4–2 тис до н. е.) формується й музично-типологічна символіка весільного обряду. В ній простежуються явно невипадкові паралелі до жнивної музичної символіки (докладніше див. у нарисі 2 "Генезис двох типів ладкань" та в нарисі 7 "Езотеризм обрядових наспівів").

Звернемо увагу: *усі ці досягнення* – насамперед рільництво й скотарство (прямо чи з *мінімальними удосконаленнями*) і досі становлять фізіологічну основу сучасного добробуту. До цього ще слід долучити рибальство. Музична ж символіка неолітичного календаря й весілля, принаймні у слов'ян, ще до початку XX століття обслуговувала ритуальні й художні потреби понад 70 % населення.

Нарешті, в неоліті формується індоєвропейська племінна й мовна спільність. Складаються початкові види міжплемінного обміну – різновид торгівлі. Відбувається поступовий перехід від *парного до моногамного шлюбу*. Зокрема, з неоліту походить традиція того обряду, який на Гуцульщині відомий як *останній танець молодої* ("молоднечий" або "гайнала"): з нареченою перетанцьовують усі родичі й друзі молодого, останній же з нею танцює молодий[1]. І після цього вже ніхто не може запросити наречену до танцю. У традиції неолітичного парного шлюбу з обраною нареченою мали вступити в інтимні стосунки усі мужчини з роду майбутнього чоловіка, він був останнім. Після цього жінка ставала його власністю без права інших чоловіків на неї. Але остаточно реліктові риси парного шлюбу зникають у слов'ян лише з прийняттям християнства.

За словами П. Тейяра де Шардена, неоліт "найбільш критичний та величний з усіх періодів минулого – період виникнення цивілізації"[2]. Неолітична людина не просто схожа на сучасну – це фактично пред-

---

[1] В. Гошовський пише, що у цьому "можна бачити сліди так званого "права першої ночі", яке існувало в давнину в усіх індоєвропейських народів" (*Гошовский В.* Украинские песни Закарпатья. – М., 1968, с. 19). З цим не можна погодитися: це явище набагато давніше і породжене парним шлюбом у фінальному палеоліті (близько 14–10 тис. років тому). Див.: *Семенов Ю.И.* О материнском роде и оседлости в позднем палеолите // Советская этнография. 1974, № 4.

[2] *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека, с. 164.

ставники *єдиної культури*: "Чим краще ми починаємо бачити минуле, тим більше переконуємося, що так званий "історичний" час (аж до "сучасної" доби і включно з нею) – усе це всього лиш пряме продовження неоліту"[1].

* * *

Метою проведеного огляду було звернути увагу на динаміку еволюції людського *мислення.* Адже матеріальні залишки (виробничі й культові) є нічим іншим, як *оречевленими результатами діяльності мозку.* Зіставляючи рубила шельської епохи із асортиментом набагато складніших кам'яних знарядь мустьєрської людини (неандертальця), враховуючи, що вона вже володіла вогнем, – ми можемо судити про гігантський стрибок мислення. І хоча ще немає підстав припускати наявності зачатків абстрактного мислення, але факти вказують на переконливий духовний поступ: незаперечні свідчення – випадки поховань сородичів у неандертальців. Отже, мозок починає прокидатися для власне людської – культурно-духовної діяльності.

Чергові свідчення про нову якість мислення спостерігаємо у верхньому палеоліті (40–15 тис. років тому), де вони сягають особливої концентрації в мадленську епоху (близько 20 тис. років тому і менше). Суворі умови льодовикового періоду, небезпечне полювання на великих тварин (мамонт, бізон) потребували нових якостей: навичок дисципліни й регламентованої поведінки. Постійні небезпеки полювання формували кодекс відчайдушної мужності та самопожертви. І це вже були не тваринні інстинкти, а чисто людські *соціалізовані* якості. Матеріальні залишки (в тому числі рисунки, культові предмети, музичні інструменти) дозволяють говорити про три важливі речі: розвиток *магічної* обрядовості, появу мовної *синтагматики* та початків *абстрактного мислення.*

[1] Там само, с. 166. Див. фото 17 – випрямлячі для роботи з нагрітою кісткою: мадленський і сучасних народів півночі. Це дійсно одна культура, хоча їх розділяють 20 тис. років.

Доводиться шкодувати, що комплексна підготовка музикознавців-етнографів поки що відсутня. А без достатніх *спеціальних знань* з лінгвістики, етнографії, палеопсихології, логіки не те що досліджувати генезис музики та музичного мислення неможливо, – важко навіть читати спеціальну літературу. Показово (і не випадково!), що дослідженням викопних музичних інструментів досі займаються не етноінструментологи, а археологи (так само як і наскельним живописом не художники, а знов-таки археологи). Абсолютно справедливо С. Бібіков зауважив, що "повнота й корисність етнографічних досліджень в розробці проблеми змісту музики палеолітичної людини буде залежати від *комплексного* (курсив мій. – *А. І.*) дослідження цієї проблеми".[1]

Підведемо підсумки. Мезоліт викликав зміни уявлень, що пов'язане з кризою загінного полювання на мамонта й бізона і переходом на здобич нестадних тварин. Палеолітичне протистояння сили – силі змінюється іншими цінностями: культом вправності, винахідливості, витривалості, хитрощів та спостережливості. Лише два згадані вище факти – винахід лука та приручення собаки – достатні для підтвердження сказаного про нові реалії життя, а разом з тим – свідчення досконалого, вже, власне, тотожного сучасному станові, мислення. В мезоліті почав закладатися новий рівень мовного синтаксису – прообраз складносурядного речення. Синтагматика через колишні парні інтонаційно-смислові знаки розвивається у напрямку *серіації.*

Сказане згодом приведе в неоліті до створення справжніх складносурядних речень. Достатньо ще раз вслід за Тейяром де Шарденом повторити: наш з вами "історичний час – це всього лиш пряме продовження неоліту". З усіма, що простяглися звідти, підставами – у мисленні, логіці, мові та мистецтві, включно з музикою.

Суспільство початку XXI століття усе ще схильне бачити в наших попередниках епохи землеробського неоліту первісних дикунів. А вже про музику й мистецтво того часу навіть серед освічених прошарків побутує уявлення як про примітив, що не має ні достатніх засобів виразності, ні форми. Однак варто лиш замислитися, що: неолітична людина завершила тривалий шлях *створення мови*; використовувані нині *граматичні форми* (за деякими винятками) склалися тоді ж; у мисленні ми спираємося на *логічні фігури,* опрацьовані в палеоліті; створено систему *вірувань, мистецтв, культури* в цілому (ми зараз лише ***варіюємо*** неолітичні досягнення, і нечасто вносимо у ці здобутки щось хоч віддалік

[1] *Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта, с. 97.

рівнозначне); опановане тоді ж *землеробство й скотарство* залишається (і невідомо, допоки) основою нашого існування. Нічого вартого перерахованих досягнень наступне людство винайти не спромоглося. Вже цього (а це далеко не повний перелік палеолітично-неолітичних здобутків) досить, щоб заперечити примітивність людини палеоліту, мезоліту і особливо неоліту. І наша погорда буде зміщуватися – чим далі, тим помітніше – у бік вдумливої зацікавленості, має розвиватися стійкий інтерес, який зміниться у нинішньому тисячолітті подивом і захопленням перед подвигом людської мислі, що пробивалася сотні тисяч років крізь хащі інстинктів.

Еволюція мислення, його стадії та різновиди

Після розгляду *опредмечених* результатів мислення слід звернутися до характеристики *власне* мислення, його особливостей та відмін у минулих культурах, згаданих вище. Початкову стадію розвитку мислення епохи шелль-ашель (пітекантропи та неандертальці, 800 тис. – 300 тис. років тому) археолог В. Даниленко називає *предметним*[1]. В. Бунак припускає існування у цей час зачатків розумової діяльності на базі *загальних уявлень*[2].

На другій стадії – епохи верхній ашель-мустьє (близько 200 тис. – 35 тис. років тому), за В. Даниленком, панує *дифузне мислення*. В. Бунак зараховує мислення мустьєрської людини також до дифузного типу – проте тільки епохи *раннього мустьє* (а також поширює цей тип мислення й далеко назад – в ашель – до 300 тис. років). На відміну від Даниленка, Бунак віднаходить ще й третю стадію розвитку мислення й мови – вже в *пізньому мустьє*, і називає цей вид розумової діяльності *деталізованим* мисленням (яке основане на укýпних, стягнених поняттях[3]).

Хронологізація предметного, дифузного та деталізованого мислення за певними археологічними епохами буде ще уточнюватися. Чинне

[1] *Даниленко В. М.* Кам'яна могила, с. 150. Уперше ці та подані нижче визначення були ним сформульовані у 1939 році.

[2] *Бунак В. В.* Речь и интеллект, стадии их развития в антропогенезе, с. 550, таблиця.

[3] Як вище вже пояснювалось, *укупні, стягнені* – російською мовою *слитные понятия*.

те, що відповідний тип мислення виникав за певної епохи. Але слід також враховувати, що предметність та деталізованість не зникали й пізніше – зокрема, у верхньому палеоліті. Мислення, таким чином, набувало вигляду, образно кажучи, "шарованого тіста". І всі попередньо опановані властивості зберігаються й досі – часто перебуваючи "у затінку" підсвідомості та абстрактних операцій. Але вони *виринають* в *óбразному мисленні* та *мистецтві*.

З цього погляду особливий інтерес становить *дифузне* мислення, і на ньому слід зупинитися докладніше. Воно відзначалося розмитістю, аморфністю, *сумішкою понять та слабким їх розмежуванням*. В. Алексєєв пише: "Не можна не вказати на ту обставину, що сліди такого дифузного мислення і певного змішування понять неодноразово фіксувалися в тій чи іншій формі усіма дослідниками культури верхньопалеолітичних людей і особливо верхньопалеолітичного мистецтва, пережитки якого відмічалися і в ідеології пізніших суспільств епох неоліту й бронзи. Інакше кажучи, ті чи інші риси дифузіонізму в ментальній сфері зберігались, вірогідно, протягом усієї істсрії первісного суспільства"[1]. Це зауваження має слушність для розуміння *міфологічного* мислення, його впливу на формування *образного мислення*, яке зберігає зв'язок з материнським лоном – первісним суспільством.

Наступні етапи первісного мислення В. Даниленко називає стадією *зооморфізації* (верхній палеоліт) та стадією *антропоморфізації* (мезоліт, неоліт, доба бронзи). При цьому він спирається на аналіз рисунків давньої людини. Мабуть, через це класифікація В. Даниленка відзначається певною некоректністю. Якщо термінологія 1–2-ї стадій (предметне й дифузне мислення) має вказівки не лише на характер зображень, але й на *функціонування мислення*, то в назвах 3–4-ї стадій (зооморфізація та антропоморфізація) попередня підстава змінена на *предмети* зображення і *техніку* їх виконання. В. Бунак, навпаки, враховує не стилістику зображень, а розвиток *мови*. Тому мислення неоантропа взагалі не диференціює і підкреслює головну ознака верхнього палеоліту – *синтагмічний* вид розумової діяльності.

[1] *Алексеев В. П.* Становление человека. – М., 1984. – С. 262.

У двох дослідницьких позиціях проглядає спільне, типове для усіх, хто писав про розвиток мислення: виносячи в заголовок слово "мислення", дослідники фактично характеризували *прояви мислення, його опредмечення* – через зразки матеріального виробництва, живопис, або враховували дані палеоантропології. Останнє – коли йшлося про походження й розвиток мови. Те, що більшість дослідників описує розвиток мислення, використовуючи непрямі факти, звертаючись до опосередкування, тобто не оперує категоріями й фігурами власне мислення (логіки), – утруднює порівняння висновків – зокрема, і в термінологічному плані.

Що, однак, показово: розходжень менше, коли йдеться про епохи археo- та палеоантропів. Це видно з прикладів В. Даниленка та В. Бунака: обидва (нехай з деякими розбіжностями) близькі до того, щоб називати мислення археоантропа *предметним* (основаним на конкретному запам'ятовуванні), а палеоантропа (неандертальця) – *дифузним* (формуються початки *понять*, але вони здебільшого "розмиті", нечіткі). А ось чим ближче до нашого часу, тим складніше: акселерація історії супроводиться різким скороченням еволюційних проміжків, які долалися мисленням, і тонкі відтінки у його змінах стає все складніше датувати й визначати. Але тут є один досить опрацьований терен: це дослідження *магії* та *міфологічного мислення*[1].

Інші якісні сторони первісного мислення (як і його породження – мислення міфологічного) підкреслюються за допомогою варіантів термінології: *дологічне, прелогічне, сублогічне, імагінативне, міфологічна свідомість* тощо[2]. В межах теперішньої праці, яка не претендує на

[1] Не торкаючись обговорення терміну "міфологічне мислення", зауважу, що питання залишається відкритим. Див. дискусію: "Вопросы философии", 1986, № 7, с. 149–153.

[2] Див.: *Фрезер Д. Д.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии. – 1980; *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. – М., 1987; *Топоров С. А.* Сущность и происхождение магии //Труды Института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. 11. Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований / Под ред. С. А. Топорова и В. Н. Чернецова. – М., 1959. – С. 7–75; *Чанышев А. Н.* Курс лекций по древней философии. – М., 1981; *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление. – М., 1930, та ін.

уточнення понять суміжних наукових дисциплін, я до певної міри розглядаю їх як *синоніми*. Важливе інше: "*дологічна*" свідомість, очевидно, відрізнялася від сучасної – "логічної". І саме на цих відмінностях необхідно дещо зупинитися, оскільки на специфіці фольклору, його образній будові і формі – як текстів, так і музики – міфологія позначилася майже тією ж мірою, що й на первісному мистецтві.

Д. Бубріх віднаходить у мисленні й мові три послідовні стадії: *наочно-дієве, наочно-образне* та *власне мислення*. Їм відповідають рівні *сигнальної, зображальної* та *власне-мови*[1] . А. Анісімов дав таке тлумачення введених Бубріхом понять: *наочно-дієве* мислення – "Це значить, що комунікативна функція цього мислення мала характер сигнальної мови, яка спиралася на "позначки речей". *Наочно-образне* мислення здійснюється "на базі диференціації понять та вичленування окремих мовних утворень, які можна було поєднувати на основі все більш складних законів мовного мислення..."[2]

Дві перші означені Бубріхом стадії (дійове та образне мислення) показові для археo- та палеоантропів (предметне і дифузне). Власне-мислення та власне-мова виникають пізніше – у верхньому палеоліті. Але спершу у власне-мисленні, "як тільки воно виходило поза сферу прямого контролю трудової практики, надзвичайно легко виникало змішування понять"[3]. Ось тут і ховаються джерела міфологічного, прелогічного мислення, а в наслідку – *художньої діяльності* людини. Необхідно оговорити наголос Бубріха на трудовій практиці: це природне для тодішньої радянської науки перебільшення. Сказане Бубріхом слід розуміти як *включеність* у конкретну практичну діяльність з предметами, об'єктами та уявленнями – і трудового, і не трудового походження (у тому числі магічного й релігійного).

Прелогічне мислення у сфері світогляду та мистецтва проступало як уособлення, *уподібнення*, перенесення властивостей одного предмета

[1] *Бубрих Д. В.* Происхождение мышления и речи //Научный бюллетень Ленинградского государственного университета. – Л., 1946. – № 7, с. 37.

[2] *Анисимов А. Ф.* Исторические особенности первобытного мышления. – Л., 1971, с. 56.

[3] *Бубрих Д. В.* Происхождение мышления и речи, с. 39.

на інший поза будь-якими аналітичними, критичними підставами й міркуваннями. *Частина* легко уподібнювалася *цілому* (звідси – джерела чаклування над слідом людини на землі, волоссям тощо людини або звіра). Уподібнювання як підміна, заміщення, наділення чужими властивостями перейшло в системи *тотемізму* й *фетишизму*. Для них показова розвиненість магічних, чарівних ритуалів та віра у можливість засобами магії впливати на хід подій. Д.-Д. Фрезер пояснює причини магічного мислення таким чином: "Фатальна хиба магії[1] полягає в загальному недотриманні законовідповідальної послідовності подій, хибному уявленні про природу часткових законів, які цією послідовністю керують". Зокрема, *симпатична магія* (основана на вірі у зв'язок речей на відстані, на вірі у продовження взаємодії розведених на відстань предметів та частин) пояснюється "неправильним застосуванням одного з двох фундаментальних законів мислення, а саме асоціації ідей за схожістю та асоціації ідей за суміжністю у просторі й часі"[2].

Наступний, значно складніший ступінь первісних вірувань, – народження уявлень про духів, заселення світу безліччю невидимих істот, здатних впливати на людину й суспільство. Це *анімізм*. Якщо на стадіях тотемізму й фетишизму чарівні дії скеровані *на предмети*, то на стадії анімізму ритуали звернені *на контакти* із потойбічними силами[3]. Період міфологічного мислення в історії розвитку людства був закономірний: певна алогічність (з сучасного погляду і прокоментованого судження Д.-Д. Фрезера) вчинків та понять викликалася, по-перше, механізмами мислення, де такі операції як аналіз, синтез, узагальнення, абстракція тільки-но народжувалися; по-друге, труднощами узагальнення (на тому рівні мислення) процесів та їх наслідків, які спостерігалися первісними людьми. Давня людина спершу усвідомила та

[1] Не можна погодитися з виразом "фатальна хиба" – це наслідок недостатнього розуміння Д.-Д. Фрезером законів еволюції мислення: така оцінка не історична, а некоректно-порівняльна (сучасного й палеолітичного мислення).

[2] *Фрезер Д.-Д.* Золотая ветвь, с. 62. Це твердження Фрезера також можна скорегувати. Воно правильне з погляду сучасного інтелекту. Але за тієї епохи (та й зараз) "асоціація ідей" – насамперед ознака *магії*.

[3] *Спиркин А. Г.* Происхождение сознания. – М., 1960. – С. 285–309.

засвоїла *просторові* відношення речей та їхній *рух*[1]. Відношення ж *у часі* (та, відповідно, категорія *причинності*) належали до складнішого й пізнішого етапу становлення механізмів мислення. Як відзначає Я. Голосовкер, мислення навіть у *еллінів* "не потребувало ланцюжків причин та наслідків. Не володіючи ще аналітичними методами наукового пізнання, не відділяючи індукцію від дедукції, стародавні елліни пізнавали світ безпосередньо синтетично – однією уявою"[2].

Період остаточного опрацювання категорій причинно-наслідковості в подальшому спирався на граматичні форми та удосконалення *мовних форм мислення* (процес ішов паралельно з опануванням паратаксисом і особливо гіпотаксисом). "Отже, – узагальнює А. Спіркін, – якщо мати на увазі загальну лінію розвитку усвідомлення людиною різного роду зв'язків між предметами реального світу, то, як доводить мовний та інший матеріал, насамперед усвідомлювалися й формувалися у вигляді понять прості відношення, тобто, зв'язки співіснування як найбільш прості і доступні спостереженню. Далі на їх основі і у зв'язку з ними людина дійшла до усвідомлення відношення явищ у часі. Засвоєння ж причинних зв'язків – це найбільш пізній і якісно новий етап розвитку мислення"[3].

Трудність оперування причинно-наслідковістю пояснює те, що "первісні люди ще не могли задовільно розрізняти реальне та ілюзорне, не могли розрізняти того, що належало їм самим, а що природі, і розуміли світобудову по аналогії з самими собою". Тому "за суттю соціоантропоморфічного світогляду первісний соціоантропоморфізм був комплексом мистецтва, міфології та релігії"[4]. Усі дії (полювання, збирання плодів, війна, лікування і т. ін.) розпочиналися і часто супроводжувалися магічними ритуалами. Картина світу складалася з протистояння *Космосу* (упорядкованості) та *Хаосу* (безладу). При цьому Космос і Хаос перебували в абсолютній взаємозалежності. Вплив на

[1] Там само, с. 337.

[2] *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. – М., 1987, с. 12.

[3] *Спиркин А. Г.* Происхождение сознания, с. 337–338.

[4] *Чанышев А. Н.* Курс лекций по древней философии. – М., 1981. – С. 17.

них мислився не у сфері вільного вибору або розрахунку, а через посередництво *чарів*. Успіх чи неуспіх справи ставився в залежність від *якості ритуалу* (звідси – не такі рідкісні випадки кривдження ідолів, іноді – убивства волхвів та вождів племені). Таке ставлення до дійсності уможливлював "закон парципації" (за Леві-Брюлем[1]). Це означає, що *наслідки* мусили наступати постільки, поскільки люди були причетні до *причин* (в тому числі й космічного порядку) і тому через засоби магії могли впливати на них. Відношення "людина – об'єкт" набували *діалогічного* й *сугестивного* характеру.

Вдаючися до чар та заклинань, волхв збуджувався, доводив себе до стану екстазу (яскраві приклади – шаманські камлання у народів Сибіру), і заражував тими ж емоціями одноплемінників. При дуже високій схильності до навіювання первісні люди не могли залишатися простими спостерігачами чаклунських ритуалів, – вони втягалися в них мимоволі. Рід ставав партнером чаклуна-соліста. Вірогідно, ексархос-заспівувач та дифірамбічний хор давньогрецьких Діонісій (дещо пізніше – корифей-заспівувач і хор давньогрецьких трагедій) – це також варіант організаційних форм, властивих магічним ритуалам (антифонарій, діалогізм).

У Б. Поршнєва є зауваження, що допомагає зрозуміти причину поширення діалогізму, антифонарію, конкатенації у фольклорних текстах і наспівах (та, природно, у стародавніх культах). У психології й медицині існує поняття *ехолалії* – мимовільних імітувань мовних реакцій. Схильність до ехолалії особливо проявляється у дитячому віці або у випадках психічних захворювань, які супроводжуються утрудненнями у сфері мовного мислення. Обидва ці явища свідчать про глибокі філогенетичні корені ехолалії. "Найточніші заміри швидкості різних мовних реакцій, – пише Б. Поршнєв, – показали, що са́ме повторення чужих слів є найшвидшою реакцією, яка легше усього прокладає шлях у нервових тканинах мозку. Це доказово говорить про те, що вона – особливо давня". І далі: "Погамування її, витиснення із практики мовного спілкування ніяк не означає, що вона зникла без сліду.

[1] *Леви-Брюль.* Первобытное мышление, с. 48 – 49.

Бувши погамована у прямій формі, вона дала безліч побутових паростків, що розгалузилися, ставши певними культурно-історичними феноменами"[1].

Джерела слов'янської (і української як найбагатшої) календарної пісенності сягають часів сублогічного, магічного мислення (а в цьому не доводиться сумніватися). Тому є усі підстави для уважного аналізу, щоб виявити (декодувати) ті чи інші його релікти, що "осіли" в пісенних формах.

Особливості первісного мислення, що заховані у фольклорі, полягають насамперед у *циклічності* сприйняття світу. Міфологічна картина всесвіту уявляється як безкінечність, що замкнена у постійну круговерть (за землеробської епохи це господарчий рік з його постійними сезонними повтореннями, що обумовлені сонячним циклом). Саме із цієї особливості міфологічного мислення й циклічності сприйняття світу походять різноманітні символи "круга", "замкненості" та повторюваності – у тому числі в музичній формі, в обрядових танках, в атрибутиці (вінок, наприклад, крім солярного образу, є також символом кругової безкінечності). Дещо забігаючи наперед, додам, що в основі усіх повторень (та їх аналогів) перебуває логічна фігура, що зветься *серіацією*. Процитую Б. Поршнєва: "У первісному, як і в дитячому мисленні, серіації проступають у вигляді повторень певного образного знака, дії, жеста, звука. На цій сублогічній основі розвивається і ритм, і орнамент"[2].

Логічні фігури

На цьому попереднє обговорення розвитку мислення через його опредмечення (матеріальні залишки, мова, культура) можна завершити. Наступний етап дослідження – простежити той же шлях, але цього разу крізь призму *логічних фігур*. Це допоможе вийти поза межі опредмечення і унаочнити той механізм мислення, який "працює" поза конкретними (специфічними) видами діяльності, який є *єдиним*, – як, по суті, єдине людське мислення. Виявивши логічні основи мислення, потім можна буде зробити ще один крок – зіставити "по вертикалі" зв'язки: *мислення → мова → музика*. Про таку можливість пише В. Алексєєв у підрозділі "Про походження елементарної опозиції та психічних констант" своєї книги "Становление человека".

[1] *Поршнев Б. Ф.* Социальная психология и история, с. 146–147.
[2] Там само, с. 208.

Проаналізувавши появу логічних фігур (зокрема, бінарних опозицій) в соціальній структурі найдавніших соціумів, у сфері культів, первісного мистецтва, мови, В. Алексєєв зазначає: "Етнологією накопичено значну суму спостережень, які ілюструють можливість зведення ритуальних та міфологічних систем знаків до *певних логічних структур,* до яких одночасно зводяться двоїчні протиставлення в тому числі *і в мові.* Узагальнення цих спостережень нібито дозволяє *знайти паралелі* між рядами різних знакових систем та підійти до формулювання гіпотези *логічних базових структур,* що відповідають за їх виникнення, хоча така гіпотеза вимагає і глибшого обґрунтування, і подальшої розробки понятійного апарату, покладеного в її основу"[1] (курсив мій. – *А. І.*).

Особливо докладно В. Алексєєв розглядає бінарні структури, адже пошук єдиного логічного базису, слід погодитися, з них тільки й починається. В. Алексєєв означив перший крок дослідження, оскільки бінарні структури є елементарною логічною фігурою. Інакше кажучи, вони – *атоми мислення.* Будь-який вищий рівень мислення утворюється із комбінації бінарних структур, і може бути змодельований і пояснений як *комбінація бінарностей* (хоча, звичайно, якісна сторона перетворень так просто не виглядає).

Бінарні структури складаються з двох елементів: або тотожних (*дипластії* 1 – 1; ма – ма; у поспівці два однакових за висотою, тривалістю, динамікою звуки, наприклад, "соль – соль"), або контрастних. В останньому випадкові постають *бінарні опозиції* (1–0; так – ні; день – ніч; два звуки: високий – низький, короткий – довгий, тихий – голосний тощо).

Б. Поршнєв наводить думку французького дослідника А. Валлона: "Елементарною часткою думки є бінарна структура, а не елементи, з яких вона складається. Дуальність передує одиничності. Пара або чіт передують ізольованому елементу"[2]. Отже, бінарна структура є не складеною, а *первісною*: людина почала мислити по-справжньому

[1] *Алексеев В. П.* Происхождение человека, с. 251.

[2] *Поршнев Б. Ф.* Социальная психология и история, с. 150.

лише тоді, коли від одиничних рефлекторних реакцій перейшла до *парних структур* – тотожних (*дипластій*) та контрастних – до зіставлення та протиставлення елементів – до *опозицій.*

Діапазон бінарних сполук, пише Б. Поршнєв, дуже широкий: від образно-смислових зіставлень (високо – низько, добре – погано, земля – небо) до прихованих від безпосереднього спостереження неспеціаліста законів побудови мовлення. Парні сполучення "обіймають сферу не лише слів та думок, але також деякі дії, в тому числі зображальні, включно з рухом, і надання реальним предметам форми, близької до уявної"[1].

У В. Алексєєва є до сказаного доповнення: "Видається вельми вірогідним, що у вигляді вродженої психічної структури, на основі якої формуються бінарні опозиції, виступає усвідомлення одного з реально існуючих у природі видів симетрії". І далі називає різні види симетрії, окремо при цьому виділяючи право-лівобічну, морфологічну, – показову для конституції живої істоти й людини. Очевидно, що численні природні протиставлення "разом з двобічною симетрією постійно складали передумови для утворення двоїчної симетрії, а разом з нею й бінарних опозицій"[2].

На базі бінарних структур далі формуються тернарні (або троїчні) опозиції. Вони, за В. Алексєєвим, починають складатися на стадії усвідомлення особистістю самої себе. Виникають протиставлення "Я" (себе) особі, з якою "Я" вступає в контакт, та усіма іншими об'єктами та суб'єктами. У граматичних поняттях тернарність виглядатиме таким чином:

Ти ← Я → Вони

"Так виникає граматична категорія особи, диференціювання світу предметів на суб'єкт дії, об'єкт, до якого адресується суб'єкт дії, та усі інші об'єкти".[3]

---

[1] Там само, с. 207.

[2] *Алексеев В.В.* Становление человека. – М., 1984. – С. 252–253.

[3] Там само, с. 256.

Б. Поршнєв вказує на ще один шлях утворення троїчних структур (він вживає термін *трипластія*), – через зв'язок, накладання двох опозицій на один спільний елемент. Наприклад, дві речі мають одну назву:

жіноча ← коса → жнивна

Або: дві назви для однієї речі (*хуртовина* і *метелиця*). І тут, говорить Б. Поршнєв, з'являється вже *смислорозрізнення,* хоча поки що – через синоніміку (речей) або омоніміку (слів)[1].

В. Іванов іде далі і пише про *композиції* (поєднання) бінарних відношень та утворення таким чином не лише тернарних, але й чотиричленних, п'ятичленних та інших структур. Він навіть зробив спробу зіставити деякі з цих структур з історією розвитку суспільства. Наприклад, в дуальній побудові первісного роду із двох фратрій (зокрема, в епоху існування *групового шлюбу*) дослідник бачить прояв бінарної структури мислення доби *родового устрою* суспільства. Далі В. Іванов пише: "Для етнології особливий інтерес становлять чотиричленні структури цього типу (що утворюються як композиції бінарностей. – *А. І.*), які можна звести до вторинної дихотомії в суспільствах з дуальною організацією. П'ятичленні структури по відношенню до чотиричленних, як і дев'ятичленні стосовно восьмичленних, з історичної точки зору можна розглядати як наслідок введення центрального елемента (центру), пов'язаного із становленням держави"[2].

Тобто, п'ятичленні логічні фігури мислення, беручи до уваги думку В. Іванова, були засвоєні в епоху виникнення перших стародавніх держав. Якщо вірити арійській теорії, у Європі це була Аратта, що існувала на землях України 7 тис. років тому[3]. Отже, п'ятичленні логічні фігури мислення ствердилися в час, коли арії започаткували в українському лісостепу землеробство, а, отже, й *початки музично-календарної обрядовості*. На основі бінарних структур створюються більш високі рівні

[1] *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории, с. 473.

[2] *Иванов В. В.* Бинарные структуры в семиотических системах // АН СССР. Институт истории естествознания и техники. Ежегодник. – М., 1972. – С. 206.

[3] *Канигін Ю.* Шлях аріїв. – К., 2006. – С. 163–167.

мислення за допомогою комбінаторики, накладання (або, за висловом В. Іванова, *композиції відношень*).

Шлях подальшого формотворення – *лінійний*. Він може спиратися як на послідовність бінарних структур, так може включати і їх композиції. У випадку слідування одна за другою кількох *тотожних пар* або композицій бінарностей утворюється серія, а сама операція дістала назву *серіації*[1].

З цього погляду чотиризвукова фраза "Щедрика" (відомого в обробці М. Леонтовича), є насиченою *композицією бінарностей,* а повна дворядкова строфа структури (4 + 4) 2

Щедрик, щедрик, щедрівочка,
Прилетіла ластівочка

є нічим іншим, як *серіацією* (в мелодії повторюється одна і та ж композиція бінарностей). Наспів щедрика

8.



слід розглядати як багаточленну композицію, що формується: з двох *бінарностей* (опозицій), які ритмічно творять дзеркальну симетрію: ♩♪ – ♪♩; як приховану послідовність трьох *дипластій*: ♩ ♪♪ ♩, де попарно пульсують вісімки (у чвертках парна пульсація відчувається як потенціальне членування на вісімки), та ін.[2]

Цей приклад зручний для пояснення того, що ціле у принципі зводиться до найпростішого – до бінарностей і дипластій. "Щедрик" (і схожі побудови) традиційно зараховують до так званих "примітивів" і він справляє враження найпростішого, елементарного наспіву. Ця поспівка між тим з позицій логіки (фігур мислення) являє досить складну (і досконалу!) композицію (бінарностей, дипластій, тернарностей, чотиричленних структур, їх симетричних поєднань, серіації в куплетній будові).

Як випливає з матеріалів даного розділу, аналогічні утворення (не лише музичні) були доступні мисленню людини верхнього палеоліту. Зокрема, просте розповідне речення будується на дії тих же логічних

---

[1] *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории, с. 473.

[2] Докладніший аналіз "Щедрика" див. у **Розділі 6**, параграф "Логічні основи музики".

фігур, що й "Щедрик", і, отже, має відповідну структуру. Наприкінці верхнього палеоліту, а в мезоліті остаточно, людина в мисленні (отже, і вербально, і предметно, і культуротворчо) оволоділа логічними побудовами, які охоплюють структуру *простого речення* (та відповідні аналоги в усіх видах діяльності, в тому числі і в музиці). Велике це досягнення, чи не надто?

Вирішальне! Переважна більшість сучасних людей в *усному* мовлені вживає насамперед прості речення, а серіація є основою техногенної цивілізації (з її незліченними штампами). Слід додати: за останні кілька тисяч років людство практично нічого не додало рівнозначного вказаним епохальним винаходам палеоліту й неоліту. Мало не єдине помітне досягнення – складнопідрядні речення й силогізм. Та й тут підстави були заготовлені заздалегідь нашими попередниками, які опанували основами каузальності (причинно-наслідковості). У пізньому неоліті на цій підставі сформувалися початки гіпотаксису. Порівняно з палеолітичною людністю ми з творців перетворилися на *комбінаторів* – вправних, вигадливих, – але переважно комбінаторів: удосконалюємо й дорозвиваємо те, що винайшли вони. Враження навіть таке, що в палеоліті було ***розпочато і вичерпано можливості еволюції мислення.***

Але повернемося до серіації як логічної фігури. Звичайна серія, що утворюється через повторення однакових (схожих) елементів, буде однорідною. Вона є найдавнішою і становить основу такого принципу розвитку, як повтор. "Дійсна безкінечність серії, – пише Б. Поршнєв, – була досягнута з появою колеса, хороводу, обруча"[1]. Згадка хороводу й колеса тут має швидше порівняльний та навіть метафоричний відтінок. Тим не менше сам факт винайдення в неоліті такого складного технічного пристрою, як колесо (аналогів якому, до речі, в природі немає: обертання спостерігається, але відсутня головна прикмета колеса – *вісь*) свідчить про те, що на час цього винаходу серіація як логічна фігура була вже засвоєна всебічно, в усіх видах матеріальної й духовної діяльності людини. Серіація, очевидно, відіграла роль логічної підстави

[1] *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории. с. 481.

не лише для видів повторності, але й для усвідомлення циклічності пір року (в землеробському неоліті), і послужила причиною заглиблення людської цікавості в *принцип обертання*.

Зокрема, в музиці цей принцип реалізується як почерговий розвиток мелодії *навколо кількох устоїв* (але не тоніки! Вона, навпаки, не стимулює, а загальмовує розвиток наспіву). В музичній серіації, особливо на етапі, коли людина лише оволодівала нею, дуже сильною психологічною зв'язкою виступав також принцип ехолалії у формуванні перегуків *заспівувач* (волхв) – *рід*; *рід – боги, духи* (насамперед у вигляді *відлуння-еха*) тощо.

Наступною мислительною операцією була *класифікація*. Це стало можливим, коли людина навчилася помічати у двох або більше речах *загальну ознака* та почала *виділяти* її з ряду або серії у згоді з поміченою ознакою. Якщо в утворенні серіації мислення спирається на *схожість* (подібність), то для виникнення класифікації головну роль відіграє усвідомлення *відмінностей*. Це розумова операція, отже, протилежна серіації. Якщо початки мислення характеризуються утворенням пар (дипластій та опозицій), то при класифікації виникає нова операція – *членування ряду, множинності*. Від поділу надвоє, на "те" і "не те" (як пише Б. Поршнєв[1]), з поділу, який зветься дихотомією, і розпочинається класифікація.

Процес класифікації супроводжується також операціями *групування* та *структурування*. "Те, що сприймається, – пише С. Рубінштейн, – може групуватися та об'єднуватися – "структуруватися" – у самому процесі сприйняття"[2]. Структурування залежить, згідно з С. Рубінштейном, від кількох умов:

"1. Об'єднання відбувається – за інших рівнозначних умов – у відношеннях найменшої відстані: визначальним є фактор близькості.

2. Визначальним є – за інших рівнозначних умов – фактор спільності: виникають ті групи, в яких об'єднуються однорідні частини.

---

[1] *Поршнев Б. Ф.* Социальная психология и история, с. 209.

[2] *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. – М., 1940. – С. 203.

3. Визначальною є також внутрішня співналежність різних частин всередині єдиної форми. Поряд з цими факторами існує й ряд інших, від яких залежить міцність фігури об'єднання, а саме: ритмічність побудов, її симетричність, спільність кольору та світла тощо"[1].

Звідси: будь-яка музична форма починає утворюватися тоді, коли мислення приступає до операцій *серіації, класифікації* та *структурування* (групування) наявних елементів. Тут і ховається та таємнича, досі не виявлена основа *музичного мислення* та *формотворення*. Однак лише згаданих логічних операцій недосить для утворення більш складних музичних форм – зокрема, респонсорних (та їх різновидів): для цього потрібен ще один крок – оволодіння *причинно-наслідковістю*.

Б. Поршнєв усі розглянуті досі фігури – від дипластій до класифікації (включно з дихотомією, структуруванням та симетрією як різновидом групування) відносить до розумових операцій, які тільки лиш *підстилають* (вислів Б. Поршнєва) *власне-мислення* та операційно забезпечують сходинку вищого ступеня – "логічне мислення за допомогою загальних понять".[2] Дві головні *сублогічні* операції – серіацію та класифікацію – Б. Поршнєв ототожнює з *родовим устроєм* та показовим для нього емоційним світом: "Усі члени роду, що носять спільне ім'я, утворюють саме серіацію, саме купку однакових явищ. Родовий устрій привчає їх бути максимально схожими один на одного за звичаями та начинням, бути нібито взаємозамінними. Воістину розумовий акт серіації перегукується із соціально-психологічною категорією "Ми". Але так само в початковій стадії класифікації не можна не помітити тієї ж опозиції, що і в соціально-психологічному відношенні "Ми" та "Вони"[3].

Формування названих логічних структур здійснювалося в людській історії поетапно. За В. Алексєєвим, наступним чином: на стадії австралопітеків, очевидно, розпочинається засвоєння бінарних структур (зачатки мислення). В археоантропів (пітекантропів) бінарні структури вже твердо засвоєні і тоді ж, можливо, вони закріплюються *генетично*.

[1] Там само, с. 203.

[2] *Поршнев Б. Ф.* Социальная психология и история, с. 209.

[3] Там само, с. 203.

Протягом шельського періоду пітекантроп також "міг подолати усвідомлення єдності в противагу розчленуванню", тобто, засвоїти фактор єдності цілого, хоч воно й складається з частин.

У неандертальців (епоха мустьє) засвоюються тернарна опозиція "як логічне усвідомлення ланцюжка: суб'єкт дії – об'єкт дії – інші об'єкти". Вірогідно, у той же час (у свідомості неандертальців) виникає персоніфікація природних сил (і, можливо, зачатки релігійних вірувань). Дія зовнішніх сил сприймалася як щось надлюдське, потойбічне, що сучасні етнологи формулюють як вияв закону алогічної ірраціональної співпричетності. В. Алексєєв відзначає таку послідовність розвитку мислення: *алогічне* виникає раніше за логічне, а *абстрактно-логічне* – "пізніше сфер емпіричного досвіду та узагальнення його результатів"[1]. Тобто, як можна зробити висновок, образно-художнє та причинно-наслідкове (відповідно "алогічне" та "абстрактно-логічне") є складовими вищої бінарної опозиції – "конкретного" ↔ "абстрактного".

За шельської, ашельської та мустьєрської епох формувалися такі особливості мислення, як *конкрентість* і *дифузність* з властивими їм розпиленістю, схильністю до "врощування" понять одне в друге та слабкістю їх диференціації. Ці особливості мислення проіснували тою чи іншою мірою аж до епохи бронзи. Дифузіонізм мислення та змішування понять відзначаються дослідниками у верхньопалеолітичному та неолітичному мистецтві. "Іншими словами, – пише В. Алексєєв, – ті чи інші риси дифузіонізму в ментальній сфері зберігалися, очевидно, протягом усієї історії первісного мистецтва".[2]

Б. Поршнєв розглядає людську психіку як складне нашарування трьох рівнів:

1) підсвідомість та інстинкти є спадком величезного періоду еволюції живих форм від вимерлих земноводних та плазунів до гомінід;

[1] *Алексеев В. В.* Становление человека, с. 260.
[2] Там само, с. 261–262.

2) формування свідомості відбувається на дистанції від гомінід до палеоантропоїдів (неандертальців; вірогідно, мислення досягло рівня бінарних і тернарних опозицій);
3) "людина розумна" додає нові шари свідомості – від "дологічного" (прелогічного, магічного) до понятійно-логічного (тобто, до початків абстрактного мислення)[1].

Отже, бінарні структури виникають на початкових стадіях розвитку свідомості – на зорі людства. Вони – основа усіх подальших мислительних операцій. Із бінарних зіставлень та накладань формуються ранні логічні операції – серіації та класифікації. В серіаціях кожна пара схожа з іншою, це є підставою *взаємозамінності* членів і характерно для дипластій. У класифікації використовується протилежна особливість зіставлень – відмінність. Через це якщо для серіації показова дипластія (тотожність), то для класифікації – дихотомія (протиставлення). Бінарність, серіація та класифікація є сходинками розвитку мислення. Вони, за Б. Поршнєвим, "підстилають" вищий ступінь мислення – той, що діє на підставі *загальних понять*.

Унаочнення розумових операцій у первісному образотворчому мистецтві

Розглянуті вище логічні фігури доказово простежуються у первісному мистецтві та ранніх пластах фольклору. В епоху оріньяк-солютре дістали поширення силуетно-контурні скульптурні зображення мамонта, коня, печерного лева, вигравірувані рисунки носорогів, козлів. Типове явище – скульптурне зображення жінки[2]. Домінування об'ємних зображень свідчить про пріоритет *магічного* і разом з тим – *конкретного мислення*: адже двовимірність та площинність рисунка потребують наявності хоча б початкового ступеня *абстрактного мислення*.

Саме з таким свідченнями стикаємося в мистецтві мадлену, де скульптурки стають рідкістю, – навпаки, розквіту досягає наскельний

---

[1] *Поршнев Б. Ф.* Социальная психология и история, с. 202.
[2] *Ефименко П. П.* Первобытное общество. – Л., 1938. – С. 425-428.

живопис. Отже, є усі підстави говорити про сходження свідомості на якісно новий рівень – початків абстрактного мислення. Майже зникає зображення жінок, головна увага зосереджується на образах тварин – об'єктів полювання. Чи не головним матеріалом для художньої обробки стає кістка (меандрове, зиґзаґоподібне покриття; різьблене зображення здебільшого антропоморфних чи зооморфних фігурок – часто танцюючих; зображення тотемів, у ролі яких виступають ті чи інші тварини).

Верхньопалеолітичні об'ємні зображення й неолітичні рисунки виконувалися із застосуванням логіки серіацій (фото 19, 21, 24, 34). До поширених фігур належать ромби, меандри (фото 15, 26, 28), ромбічно-килимовий орнамент, "скульптурні "личини" (33, 34, 38). Схожі серіації показові також і для господарчої діяльності (фото 15, 16, 17, 18, 36, 37), що видно з наборів кам'яних знарядь[1].

Відповідні логічні фігури й види мислення (в ряді випадків – абсолютно тотожні) простежуються в календарних та обрядових наспівах фольклору, насамперед у музичній формі. Аналогія дає підстави стверджувати: основи їх структури склалися, як мінімум, в неоліті (на базі "підстилочних фігур", опрацьованих за пізньопалеолітичної та мезолітичної епох). Початки ж слід датувати оріньяко-солютрейськими часами, коли ще існувало мистецтво інтонування на базі недиференційованого мовно-музичного звукового потоку.

Розвиток первісного образотворчого мистецтва, згідно з А. Столяром, спостерігається у вигляді трьох ліній: *сюжетної* ("реалістичні" зображення), *символічної* або знакової (наприклад, зображення жінки у вигляді подвійного кута типу гостроконечних «кавичок», або двох вписаних один в другий трикутників та ін. знаків), *орнаментальної* або ритмічної (різноманітні серіації ліній, меандрів, ромбів, "кутків", "ялиночок" тощо). Сюжетна лінія вже чітко простежується в мадлені (близько 20 тис. років тому). А. Столяр припускає, що ці три лінії "склалися значною мірою самостійно, бувши породжені різноманітними, історично виробленими механізмами мислення"[2].

[1] *Даниленко В. М.* Кам'яна могила, с. 18–25, 30, 33; 34–35. Вигляд Кам'яної Могили див. на фото 48 (загальна площа понад 6 гектарів).

[2] *Столяр А. Д.* О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания //Ранние формы искусства, с. 37.

Це зауваження важило би більше, коли б автор пояснив, що він розуміє під "різноманітними, історично виробленими механізмами мислення". На підставі зробленого вище огляду розвитку мислення та його поступових різновидів можна припустити, що під "механізмами мислення" А. Столяр інтуїтивно (інакше б висловився конкретніше) мав на увазі насамперед прояви: *наочно-образного* (імагінативного), *символічного* (прелогічного, міфологічного) та *магічного* мислення.

Тобто, три лінії, простежені А. Столяром, можна пов'язати зі стадіями розвитку, по-перше, фігур мислення, по-друге, із становленням *образного мислення.* Що ж до фігур логіки, то усі три óбразні лінії, окреслені А. Столяром, спираються на загальний базис *сублогічного* мислення з його "підстилочними" механізмами: від бінарних структур до класифікації та групування.

В образотворчому мистецтві первісної людини помітно рух від конкретного (оріньяк-солютре) до *узагальнень* та *символіки* (мадлен, мезоліт, неоліт). Тобто, в ранньому палеоліті зображення більш конкретні (див. фото 6, 7, 10), тоді як у мезоліті "безпосередня яскравість сприйняття часів палеоліту була втрачена... В мистецтві зростає схематизація зображень"[1]. Це також одне із свідчень посилення здатності до абстрагування. Протягом усього часу функціонування конкретного та дифузного мислення зображення (зооморфні, антропоморфні – личини, птахи, люди, звірі) позначені *типізацією,* узагальненням (фото 9, 22, 23, 24, 34). Властива первісному мистецтву в цілому типізація вказує передусім на збереження *дифузіонізму мислення.*

Показово, що, за спостереженнями О. Найдена[2], в такому сучасному народному жанрі, як настінний орнаментальний розпис, образно-технологічну семантику також сповнює *типізація* зображень, геометризація форм, симетрія, що ґрунтується на принципі бінарних

[1] *Карапетянц А. И.* Изобразительное искусство и письмо в археологических культурах (Китай середины I тыс. до н. э.) // Ранние формы искусства. Сб. статей / Сост. С. Ю. Неклюдов. Отв. ред. Е. М. Мелетинский. –1972, с. 447. Спостереження автора статті відповідає суті справи. Не можна лише погодитися з формулюванням. Нічого не було "втрачене": лише на зміну конкретному прийшло міфологічно-символічне сприйняття. Воно почало опановувати більш *модерний* (саме так!) підхід до відтворення образів навколишнього світу, наближало дифузіонізм мислення до зачатків *абстрагування*. Звідси – "схематизація".

[2] *Найден О. С.*Орнамент українського народного розпису. К., 1989. – С. 21, 35, 55 та ін.

опозицій. "Тут, очевидно, – пише О. Найден, – в рудиментарному вигляді виявляються давні витоки орнаментальності, які оголилися в період переходу людей від колективної самітності в "безпредметному" світі простих знарядь праці і печер до родової колективної свідомості і єдності з силами природи, освоєння і присвоєння речей як адекватів екстрапольованого іманентного простору"[1].

Схожу (за принципом) *типізацію музичних наспівів* бачимо в календарному та обрядовому весільному фольклорі. Там використовуються *наспіви-символи, наспіви-формули, наспіви-емблеми,* що несуть *функційне* навантаження (колядування, водіння веснянок, ладкання на весіллі тощо). Але індивідуальна, конкретна образність (власне *мелодія* в сучасному розумінні) у тих наспівах тільки починає зароджуватися. Найдавніші наспіви справляють враження зроблених "на одну колодку" (переважає *серіація,* і не тільки в структурі, але й у мелодиці). І це не недолік: це найцінніше історичне свідчення особливостей палеонеолітичного мислення, пред'явлене нам з документальною бездоганністю в народному образотворчому мистецтві та музичній формі наспівів, – набагато точніше, зриміше й чуттєвіше, ніж на те спроможні виробничі уламки.

* * *

Підтвердження зростаючої могутності свідомості та уяви простежується не лише в первісному образотворчому мистецтві, але також і в матеріальних залишках. Експозиції історико-археологічних музеїв красномовно оповідають і логічною, і науковою, а частково й образною мовою про ті епохи, котрі представлені в демонстраційних залах. За матеріалами Науково-природничого музею АН України у Києві (на розі вулиць Володимирської та Богдана Хмельницького) нижче характеризуються предмети та опредмечена в них людська діяльність за найважливіших епох психогенезу – верхнього палеоліту та неоліту (*Схема 6*).

Схема у лівій частині під літерою *А* містить предметний світ людини, під *Б* – як ним оперували. Права частина *Схеми 6* подає логічні фігури мислення, завдяки яким були можливі відповідні матеріальні •вироби й духовні досягнення. Розквіт орнаментальних та ритмічних зображень співпадає з усе більшим посиленням *ритуалізації* суспільного життя первісних людей. Як пише В. Топоров, повторення, циклічність були найважливішими засобами, що скріплювали

[1] Там само. – С. 42–43.

Схема 6

ВЕРХНІЙ ПАЛЕОЛІТ	
Предмети	**Мислення**
А. Грубі знаряддя, статуетки, зиґзаґоподібні символічні, меандрові насічки, рисунки охрою, музичні інструменти з кісток тварин тощо	Предмети такі, що їх вживання потребувало багаторазового їх повторення, "монотонності" операцій з ними
Б. Якого роду дії (операції) з такими предметами могли здійснюватися? Про що свідчать зображення – про які розумові здатності?	Предмети та зображення вказують на серіацію (матеріального виробництва та духовного життя): нечисленні типологічні групи з численними спорідненими рядами предметів, зображень. Мислення конкретне, переважають зооморфні образи і символи
НЕОЛІТ	
Предмети	**Мислення**
А. Помітно збільшилася їх кількість та різноманітність (ювелірність нуклеусів та мікропластин, майстерна обробка кістки, гончарство, ткацький верстат, прикраси та ін.)	Відтворення серіацій предметів та рисунків залишається провідним. Але ускладнюється кількість предметів, зображень та їх функцій
Б. Якими якісно новими навичками й діями оволоділа людина? Що нового з'явилося у її поглядах та мисленні?	При пануванні серіацій зросла роль групувань та класифікацій. Утверджуються міфологічні ("неправдиві") паралелі (людина *народжує* – і земля *народжує* = паралель *плодючості*, – реалізація трипластії в міфології), ототожнюється ціле і його частина. Конкретне мислення помітно набуває узагальнено-образного розуміння світу та власного роду. Здійснилася *антропоморфізація мислення.*

загальну ритуалізацію життя. У первісному суспільстві обрядові дійства "могли займати половину усього часу",[1] що знов-таки свідчить про сублогічне мислення й опору на "підстилочні" логічні фігури. Для первісного мислення властиве було прагнення до *ототожнення* та *протиставлення* (дипластія та опозиція). Ритуалізація життя свідчить про труднощі, з якими стикалося мислення первісної людини: вона навчилася повторювати (ехолалія), але за межами звичного знову і знову відкривався простір непізнаного в навколишньому світі. Кожен новий крок у бік пізнання оплачувався досвідом багатьох поколінь. І кожен новий крок міг здійснюватися лише за умов неухильного "повторення пройденого".

[1] *Топоров В.Н.* Первобытные представления о мире (общий взгляд) //Очерки истории естественно-научных знаний в древности, с. 18.

Розділ п'ятий
Мова

Погляди на стосунки мислення й мови

У попередньому розділі розглянуто розвиток мислення, його механізми та різновиди (мислення конкретне, дифузне, міфологічне). За важливістю "олюднення людини" та значенням для первісних вірувань та мистецтва провідне місце безперечно належить *мовному мисленню.* Попри значення в еволюції психіки й культури, лінгвістичні факти допомагають дослідникові наблизитися до такого показника історичного процесу, як *темпи антропогенезу.* А це впливає й на наслідки конкретних завдань – зокрема, в терені мистецтв. Тому після аналізу загальних проблем становлення мислення та його різновидів постає потреба перейти до більш конкретних питань та з'ясувати власну дослідницьку позицію серед неоднозначних поглядів на *співвідношення мислення й мови.*

Їх принаймні три.

Перший можна визначити як *діалектичний.* Як це було в цілому властиво радянській науці, за зовнішньою діалектикою ховалася вульгарно-матеріалістичне розуміння антропогенезу.

Наприклад, А. Анісімов причиною розвитку психіки проголошує "працю, на основі якої вибудовуються стосунки людини з природним середовищем та формується здатність передбачення, тобто причинно-наслідкове мислення, без якого неможливе створення та використання знарядь праці"[1]. Згідно з таким поглядом причинно-наслідкове мислення (навіть не дифузне або конкретне) склалося ще за шельської епохи, у пітекантропа. Про погляд А. Анісімова на генетичні стосунки мислення та мови свідчить зміст та заголовок одного з розділів його

[1] *Анисимов А. Ф.* Исторические особенности первобытного мышления. – Л., 1971, с. 17.

книги – "Мислення і мова – діалектична єдність". Але це не діалектика, а замкнене коло для більшості представників марксистської школи у психології та мовознавстві, бо усі теоретичні міркування стосовно антропогенезу мусили обертатися навколо "трудової теорії".

Інший погляд на стосунки мислення й мови належить Б. Поршнєву: "Не мова – знаряддя мислення (така ілюзія тривалий час заважала розуміти функціональне значення мови), але мислення – плід мови"[1]. Однак у такому випадкові напрошується питання: як слід оцінювати складну діяльність мавп (і навіть більш примітивних тварин), коли в ній присутні ознаки початків аналізу й синтезу (а не лише одних інстинктів)? Якщо це не зачатки мислення – тоді що? Мислення тварин конкретне, операційно-предметне, у діях простежується причинність, але мовного компонента тут, зрозуміло, і в гадці немає.

На головну посилку власної позиції Б. Поршнєв вказав сам: "Немає мислення без мови, з цілковитими підставами стверджує сучасна наука"[2]. Але, по-перше, яка наука? Якщо радянська (Поршнєв працював у 1960–70-ті роки) – це ніяк *не уся сучасна* наука. По-друге, із цього зовсім не випливає, що розвиток мови випереджував розвиток мислення. Багато папуг знають сотні слів і словосполучень, тим не менше жоден з них не став "папугою мислячим". У тому, що папуга схильний до предметного (як і археоантропи), *але не мовного* мислення, сучасна наука погоджується. У П'єра Тейяра де Шардена є зауваження, на яке не зайве звернути увагу: "Ніщо в світі не може зненацька з'явитися наприкінці, після ряду еволюційних переходів (хоча б і найрізкіших), коли б воно приховано не містилося на початку"[3]. Що ж до свідомості, то Тейяр де Шарден стверджує: вона така ж *первинна, як і сама матерія*.

Повертаючись до тверджень Б. Поршнєва, слід підкреслити, що він зводить усі види мислення й свідомості лише до мови. Що, однак, безумовно слід поставити в заслугу Поршнєву, так це його намір підірвати довіру до спекулятивної тези "діалектичної єдності" мислення й мови.

[1] *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории, с. 151.

[2] Там само, с. 144.

[3] *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека, с. 66. Це твердження є однією з головних методологічних посилок "Історичного синтаксису".

Вимушене переакцентування у Б. Поршнєва, талановитого й критично мислячого вченого, зрозуміле. Прагнучи вирватися у своїй останній роботі (її надруковано посмертно) з лабет "теорії відображення", позбавитися залишків ідеологічного розуміння мови та її ролі, він дещо "хитнувся" в іншу крайність і протиставив діалектичному "тупцюванню на місці" формулу *обмеженого* тлумачення мислення: поширив на "власне-мислення" розуміння, яке властиве *мовознавцям.*

Але лінгвісти, на відміну від філософів, не претендують на загальне, вичерпне, абсолютне визначення мислення: вони займаються одним (хай найважливішим) його різновидом – *мовним* мисленням. Та й Б. Поршнєв у книзі "О начале человеческой истории" ставить, по суті, не питання походження мислення як такого, але порушує питання виникнення *мовного* мислення. Однак це не давало підстав ототожнювати "мислення взагалі" з "мисленням мовним" і тим більше –проголошувати пріоритет часткового – *мовного мислення* – перед загальним *мисленням як таким.* Проте ця категоричність не завадила вченому створити змістовну концепцію розвитку мовного мислення у зіставленні з логічними механізмами, так би мовити, "чистого мислення" (логічних фігур).

Третій підхід до стосунків мислення й мови прямо протилежний щойно розглянутому, а саме: стверджується випереджаючий розвиток мислення та *вторинність*, підпорядкованість мови – мисленню. В радянській науці кінця XX століття ця думка формулюється не завжди чітко – а ніби натяками. Врешті, й в А. Анісімова, цитованого вище, можна помітити прихований натяк на пріоритетний розвиток мислення[1]. Але після цього знадобилася "діалектична єдність" мислення й мови, – певно, як поступка тодішнім догмам. Ось як у тій же ситуації чинить В. Панфілов: "Мова і мислення утворюють таку діалектично суперечливу єдність, в якій мова, *при визначальній ролі мислення* (підкр. мною. – *А. І.*), являє собою відносно самостійне явище, яке у свою чергу справляє зворотний вплив на мислення"[2].

---

[1] *Анисимов А. Ф.* Исторические особенности первобытного мышления, с. 17–19.

[2] *Панфилов В. Э.* Взаимоотношение языка и мышления. – М., 1971. – С. 3.

Так само обережно висловився і А. Спіркін: "Мова стала суттєвим фактором, що зумовив формування та розвиток узагальнюючої функції мислення"[1]. Однак перед цим він підкреслив, що "основними операціями мислення є аналіз, синтез, узагальнення та абстракція. (...) У стадної людини аналіз і синтез початково здійснювалися засобами практичної діяльності, фізичного руйнування та створення речей"[2]. А далі А. Спіркін вже зовсім однозначно говорить про залежність мислення від дій з предметами оточуючого світу. Це веде до усвідомлення "зв'язків між уявленнями й поняттями". Потім цей зв'язок закріплювався вже у "відповідних зворотах мови"[3].

Показове наступне: дослідники, вільні від догматичного розуміння діалектики мови й мислення, прямо говорять про пріоритет мислення. Лінгвіст А. Пєшковський пише про *домовне мислення*, яке основувалося "на асоціації двох уявлень і тому завжди двочленне"[4] (йдеться про бінарну опозицію. – *А. І.*). Зауваження А. Пєшковського щодо двочленності мислення виводить на рівень логіки – а саме бінарних структур. Перш, ніж виникли різні типи простих речень (двоскладних, односкладних), домовна думка мусила оволодіти *парними уявленнями.* І лише після цього (або незабаром, з деяким "запізненням") досягнуте асоціативним мисленням отримувало змогу вилитися у мовну конструкцію.

Найбільш чітко думку про пріоритет мислення в становленні людини висловив В. Бунак. Він говорить про розумову діяльність як *поєднання сприйнять* та розрізняє три типи розумової діяльності. Перший – *конкретні уявлення*, коли домінує один найбільш суттєвий елемент. Другий – комплекси нерозривно пов'язаних уявлень. Це вже *загальні уявлення.* Третій тип – *поняття.* "Основу понять, що відрізняє цей тип розумових функцій від двох інших типів, становить здатність виділяти окремі уявлення з їх комплексу та різнобічно поєднувати

---

[1] *Спиркин А.* Происхождение сознания, с. 172.

[2] Там само, с. 167.

[3] Там само, с. 442.

[4] *Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1938. – С. 317. Перше видання побачило світ 1914 року.

виділені уявлення з іншими уявленнями, відкриваючи тим самим шлях для об'єднання явищ, схожих за даною ознакою, та усування їх від явищ не схожих"[1]. Спираючись на викладене, В. Бунак трохи далі пише, що "словесна форма мови починається тільки з оволодіння поняттями (тобто, з третього етапу. – *А. І.*) або на стадії дуже високого розвитку загальних уявлень"[2].

Таким чином, мова вербальна та *мовне мислення* як таке стало можливим на досить пізньому етапі еволюції людини. А до цього "мова" була кінетично-звуковою, *непридатною* для оформлення понять та оперування ними. "Мислення сучасної людини здійснюється на підставі поєднання понять (суджень). Найпростіший вид суджень – сполучення двох понять, необхідних для закінчення думки, – понять про предмет та його дії чи стан (про суб'єкт та предикат)" [3].

Завершуючи обговорення проблеми "мислення та мова", розглянемо, чим власне є мислення та чому воно, з яких причин взагалі здійснюється. Одне з найкращих пояснень було дане С. Рубінштейном: "Мислення завжди розпочинається з проблеми або питання, із здивування або сумніву, з протиріччя, цією проблемною ситуацією визначається залучення особистості до розумового процесу: він завжди спрямований на вирішення якогось завдання"[4]. Якщо прибрати з цього визначення термін "особистість" та замінити його поняттям "людина" (в тому числі *давня*, це зробить цитату не менш точною, але історично і навіть біологічно – включно з елементарним мисленням тварин – більш ємкою), то без зусиль погодимося, що стимули до вчинків, дій та відповідні їм розумові операції зовсім *не потребують* участі мовного компоненту, бо розпочинаються з постановки (виникнення) конкретного завдання, що вимагає фізичного (оперативного) та інстинктивно-психічного вирішення.

---

[1] *Бунак В. В.* Речь и интеллект, стадии их развития в антропогенезе / Ископаемые гоминиды и происхождение человека. – М., 1966. – С. 498–499.

[2] Там само, с. 519.

[3] Там само, с. 500.

[4] *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. – М., 1940, с. 289.

Отже, мислення, по-перше, є психологічна реакція; по-друге, воно не зводиться до мовної діяльності; і, по-третє, випереджає еволюційний розвиток мови, оскільки цілком може обходитися (вдовольнятися) понятійно-предметною діяльністю (шимпанзе здатен складати трубки різного діаметра, щоб дістати приманку).

Перша важлива для подальшого викладу посилка буде така: *мислення в історичному розвиткові випереджає мову.* Мовним (музичним, математичним тощо) мислення стало вже перегодом – і то не мислення в цілому, а його *спеціалізовані* сторони, бо усі специфічні прояви мислення є не щось інше, як відблиски, "відщепи" єдиного *мислення взагалі,* і спрацьовують вони у зв'язку з *цілим* та на базі його логічного та образного апарату (останнє пов'язане з підсвідомістю)[1].

Після цього можна сформулювати другу посилку, що має, як і перша (про випереджаючий розвиток мислення), принципове значення для завдань нинішнього дослідження. Вона така: між мисленням та мовою існує такий зв'язок, коли *певним типам мислення певних історичних епох відповідає певний стан мови* (граматичних форм). "Рівні мови відповідають рівням мислення", – писав Д. Бубріх[2]. Отже, знаючи граматичні (насамперед синтаксичні, і не лише мовні) форми мислення епохи, ми можемо робити висновки про рівень усоблення, аналізу, синтезу, абстрагування. І можемо, в протилежному випадкові, говорити про граматичні форми і типи речень, впроваджені відповідним типом мислення. А на підставі даних мовного синтаксису певної епохи і посилаючись на тезу про *єдність* мислення можемо говорити про *аналогічні музично-синтаксичні* явища тієї ж епохи.

Теорії походження мови

Наступне окреме питання: яка потреба (психологічна, економічна та ін.) спонукала виникнення та розвиток мови? "Трудова теорія" (особливо в її огрублено-матеріалістичному варіанті) дати відповідь не

[1] *Юнг К.* Об отношении к поэзии /Избранное. – Минск, 1998. – С. 372–378.

[2] *Бубрих Д. В.* Происхождение мышления и речи /Научный бюллетень ЛГУ. – Л., 1946, с. 46.

може. Адже не можна задовольнятися постулатом: праця створила людину. У цьому твердженні є частка істини, однак воно настільки *загальне*, що для дослідників історії розвитку мислення, мови та мистецтва є абсолютно непродуктивним.

Набагато перспективнішими виглядають побудови та концепції психологів. Для потреб нинішньої роботи достатньо коротко зупинитися на викладках А. Леонтьєва[1]. Він розглядає гіпотезу П. Гальперіна про *поетапне* формування розумових дій трьох історичних рівнів: "дія з матеріальними предметами, дія в голосній мові (поза безпосередньою опорою на предмет) та дія в умі, тобто власне думка"[2]. "Чим обумовлено перехід від матеріальної, предметної дії до мовної?" – ставить питання А. Леонтьєв, і цитує далі П. Гальперіна: "Перевага мовної дії полягає не у відриві від безпосереднього зв'язку з предметами, а в тому, що вона з необхідністю утворює для дії новий предмет – *абстракції.* Абстракції ж спрощують дію – *усуваються її варіації*" (курсив мій. – *А. І.*).

"Дія з матеріальними предметами" – це етап *домовного мислення* (яке спостерігається і в тварин). Тут усе більш-менш зрозуміло. Набагато цікавіший другий етап – "дія в голосній мові". Концепція виникнення та розвитку мови за цими двома етапами, як пропонує А. Леонтьєв, виглядає таким чином[3]. Спершу існували афектовані крики, що виконували в житті первісного стада роль стимулів (до дії, уваги, заборони тощо). Поступово (А. Леонтьєв говорить: у процесі "спільних трудових дій") сигнальні засоби набули *функції спілкування* і у цьому

[1] Див.: *Леонтьев А. А.* Некоторые вопросы глоттогенеза в свете современных психологических данных / VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. – М., 1964. Він спирається також на дослідження: *Гальперин П. Я.* Развитие исследований по формированию умственных действий // Психологическая наука в СССР. Сб. статей / Ред. коллегия: Б. А. Ананьев и др. Т. I. – М., 1959: *Выготский Л. С.* Избранные психологические исследования. – М., 1959. Зокрема, глава 4 "Генетические корни мышления и речи", с. 119–147.

[2] *Леонтьев А. А.* Некоторые вопросы глоттогенеза в свете современных психологических данных. – С. 4.

[3] Там само, с. 6–8.

вигляді вже піднялися над рівнем простої стимуляції, властивої тваринам. Попри чисто тваринну сигнальність, що була початковим ступенем другого етапу (і у вигляді мимовільних звукових реакцій зберігається у людини досьогодні), подальші сходинки складалися з ехолалії (архео- та палеоантропи) й різних способів *звукового* "примусового впливу на поведінку один одного"[1]. Для нашого дослідження надзвичайно перспективною є вказівка, що міститься в цих словах, на витоки й час (скоріш усього, пізній мустьє) виникнення *спонукальної модальності*, яка домінувала на початковій стадії становлення мови.

Б. Поршнєв говорить про спонукально-емоційні функції мови на ранніх стадіях її розвитку[2]. Серед існуючих типів модальності найважливіші – спонукальна, питальна та розповідна. Лінгвісти одностайні стосовно оцінки спонукальної модальності як вирішальної на початкових етапах розвитку мови. І коли психологи та історики пояснюють цю роль необхідністю емоційного спонукання (навіть *примусу*) одноплемінника до виконання (або, навпаки, заборони й застороги) конкретного вчинку, то лінгвісти вказують на "фізичний інструмент", який передає відповідну інформацію: ним є *інтонація* (в широкому розумінні – включно з тембром, ритмом, динамікою та ін.). При цьому мається на увазі єдино можливе на початковій стадії розвитку мови *інтонаційне розрізнення смислу* – "при відсутності афіксальних та службово-лексичних засобів"[3].Саме за доби домінування спонукальної модальності відбувається виникнення (та, вірогідно, структурно-семантичний поступ) первісного мистецтва. По суті, усі рисунки та статуетки палеоліту, якщо придивитися до них, мають яскравий *комунікативний* відтінок: лінії, пози, орнамент насичені застиглими в матеріалі спонукальними сигналами[4]. І можна не сумніватися, що той же – але скоріше за все, ще стрімкіше виражений спонукальний смисл – мали живі мисливські сцени, танці, ритуальні тексти та безумовно

[1] *Поршнев Б. Ф.* О начале человеческой истории, с. 417.

[2] *Поршнев Б. Ф.* Социальная психология и история, с. 194.

[3] *Мельничук О. С.* Розвиток структури слов'янського речення. – К., 1966, с. 65.

[4] Див. фото 19, 22, 23, 55; також фото 24,25, 26, 38, 49, де простежуються пози й сюжети спонукання через *магію*.

наспіви палеолітичного та неолітичного мистецтва. Численні залишки колишнього спонукального смислу крізь завісу тисячоліть дійшли до нас *завдяки фольклору,* який абсорбував попередні досягнення (див. ще раз вислів П. Тейяра де Шардена). І немає сумніву, що той смисл з бігом часу наука дешифрує і, можливо, ще й оживить. Зокрема, вже зараз зрозуміло, що найдавніші обрядові наспіви містять у своїх контурах ознаки спонукальної модальності (про це докладніше йтиметься в наступних розділах).

Нарешті, третій етап розвитку мови та розумових дій – "дії в умі". Цей етап передбачає дуже високий розвиток мовного мислення. На цьому етапі мовні сигнали, як пише А. Леонтьєв, із засобів *стимуляції* стають засобами *регуляції* поведінки. "Перехід до регулюючої функції мовних засобів є кроком на шляху до наступного, найголовнішого стрибка, який пов'язаний вже з появою *знакової* (номінативної) функції мови"[1]. Дії, предмети та класи дій і предметів *набувають назв.* Це, з одного боку, відкрило шлях "для появи знакової системи", з іншого – "для практично нестримного розвитку мислення"[2].

Отже, мовне мислення властиве другому й третьому етапам еволюції розумових операцій. Хронологічно найважливіша ділянка – епоха від мустьє до пізнього середньовіччя, усього близько 200 тисяч років. Однак із цього часу більша його частина припадає на етап еволюції "дія в голосній мові". Він увібрав у себе на ранній стадії лалії (звукокомплекси з недостатньою фіксацією деяких звуків) та дифузні поняття (у тому числі вербоїди). Їх використання обумовлювалося потребами взаємної стимуляції (вчинків, реакцій), що на більш високому ступені (очевидно, наприкінці нижнього палеоліту, близько 40 тисяч років тому) набуло форми спонукальної мовної модальності. На цьому найважливішому пункті історії людини й виникає *мистецтво*. Поставши з магічних та практичних потреб, мистецтво спершу розвинулося у тому ж напрямку, що й мова, а саме – в бік удосконалення *структур стимуляції та спонукання.*

---

[1] *Леонтьев А. А.* Некоторые вопросы глоттогенеза..., с. 7.

[2] Там само, с. 8.

Важливим доповненням до сказаного буде визначення О. Потебнею мистецтва як фактора і спонукальності, і "вмикання" у сприймаючого його власної розумової та емоційної діяльності. Так само і в тому ж ключі О. Потебня характеризує мову, яка, як і мистецтво, нічого не передає (!!), а лише *вмикає мислення*: "Мистецтво є мовою художника, і як посередництвом слова неможливо передати іншій особі своєї думки, а можна лиш збудити в ній її власну, так само неможливо повідомити її і у витворі мистецтва; через це зміст останнього (коли він закінчений) розвивається вже не в художникові, а в тих, хто його розуміє"[1].

Спостереження О. Потебні допомагають також усвідомити, чому стародавнє мистецтво (знайоме і незнайоме нам) не завжди (чи не на усіх) справляє очікуване враження. Очевидно, в таких випадках відсутній "механізм" (досвід, знання, звичка тощо), який *вмикається* (чи, навпаки, не вмикається). І не стародавнє (первісне, незвичне нам) мистецтво недосконале – просто *ми "глухі" до нього*, воно без потрібного ресурсу (підготовки, вивчення, входження в його закони, в архаїчні пласти первісного мистецтва та фольклору тощо) не в змозі "увімкнути" те в нас, *чого немає* або чого не вистачає для приведення в дію нашої *власної* думки та почуття. Для прикладу, як "ключ" до розуміння середньовічного іконопису слід розглядати незвичайне за силою й переконливістю декодування православної давньоруської естетики в повісті Н.С. Лєскова "Очарованный странник"[2]. Схожим чином стосовно фольклору й первісного мистецтва "ключами" до розуміння служать наукова, художня, науково-популярна література, музеї, освітні лекції та інші заходи та установи.

На думку дослідників, у розвитку мови спершу відбувалося становлення *синтаксичного строю* (однією з головних його складових є інтонаційний контур). Для нашого дослідження це має основоположне значення, оскільки між мовним та музичним синтаксисом існують безумовні паралелі (докладніше про це нижче). На ранніх стадіях становлення мовного мислення інтонація в реченні мала надзвичайно велике значення – значно більше, ніж зараз: "Характер смислових стосунків між окремими членами речення... передавався за допомогою інтонації і

[1] *Потебня А. А.* Мысль и язык. В кн.: *Потебня А. А.* Полное собрание сочинений. Т. І. Одесса, 1922. – С. 152.

[2] *Лесков Н.* Избранное. В 2-х томах. Т. 1. – Л., 1977. – С. 145–267.

порядку слів", – пише О. Мельничук[1]. Морфологічні засоби починають складатися, вірогідно, не раніше кінця мустьєрського часу[2].

С. Кримський, торкаючись мови мустьєрської людини (неандертальця), говорить про *вербоїди* – своєрідні слова, що мали риси одночасно експресивних часток та мовних одиниць з константним смислом[3]. За їхньою допомогою передавалися, швидше усього, команди та дії.[4] Сучасна категорія слова, структури речення та судження (як ми їх розуміємо) були відсутні[5]. Поняття виступали лише у зв'язку з функціями. Через те мова складалася не зі слів та речень, а із специфічних ***слово-воречень,*** де одночасно були присутні ознаки і *поняття*, і *судження*[6].

Такий стан мислення й мови був показовий для пізнього мустьє – близько 50–40 тис. років тому. На цьому етапі завершується історія розвитку мислення й мови археоантропів та палеоантропів. Останні або вимерли, або (для такого твердження є підстави) були винищені наступною гілкою людського роду – неоантропами (тобто, нашими з вами пращурами).

У верхньому палеоліті, з появою неоантропів, розпочалася "еволюційна пряма" розвитку мови й мислення. Це якісно нове мислення В. Бунак, як вище вказувалося, називав *синтагмічним*, тому що мовлення вже оперувало синтагмами[7].

С. Кримський описує цей же етап таким чином: завершується передісторія людського мислення і розпочинається його дійсна історія – "період складання логічних форм поняття, судження і умовиводу"[8]. Але цей процес рухається повільно та поступово. Спершу "поняття мають

[1] *Мельничук О. С.* Розвиток структури слов'янського речення, с. 118.

[2] *Лобовик Б. О.* Про походження мови і мислення в процесі становлення людини. – К., 1957, с. 33.

[3] *Кримський С. Б.* Генезис форм і законів мислення. – К., 1962, с. 37.

[4] Там само, с. 62.

[5] Там само, с. 72.

[6] Там само, с. 74.

[7] *Бунак В. В.* Речь и интеллект, стадии их развития в антропогенезе /Ископаемые гоминиды и происхождение человека. – М., 1966. – С. 501.

[8] *Кримський С. Б.* Генезис форм і законів мислення, с. 79.

конкретно-предметний характер". Близько 15 тисяч років тому ще були відсутні поняття загальності, їх замінювали збірні поняття. "Абстрактно-загальні поняття виникають вже наприкінці неоліту, із закінченням епохи первісно-родового суспільства"[1].

З оволодінням синтагматикою отримує повний розвиток *просте речення.* Спочатку – як бінарне сполучення підмета й присудка (суб'єкта й предиката). Далі виникає поєднання трьох і більше слів. На думку лінгвістів, просте речення за праіндоєврпейської епохи було вже настільки досконалим, що у подальшому воно змінилося зовсім несуттєво[2].

З моменту граматичного оформлення простого речення починається поступове зміщення ролі типів модальності: від домінування спонукальності – до главенства оповідальності. Напевно, розповідна модальність робиться звичайною в неоліті, а на кінець неоліту вона могла вже набути нормативно-інтонаційної якості, яку лінгвісти називають *"нульовою модальністю"*, – тобто такою, що позбавлена емоційних або стимулюючих прикмет. Розповідна модальність набула *нейтрально-інформаційного значення*[3]. Це був велетенський крок на шляху до звільнення мислення від суто тваринного – *чуттєвого* обтяження. З повним правом можна твердити: з моменту оволодіння "нульовою модальністю" розпочався етап найновішої історії людства, що позначився виникненням стародавніх цивілізацій і держав. Закінчилася *доісторія* і розпочалася власне історія людства.

У мовній практиці приблизно останнього півтисячоліття, а також у фольклорі розповідна інтонація (або нульова модальність) уже повсюдно виступає *нормою*, від якої стають можливі спеціальні виходи в інші виразові стилі. А. Багмут пише: "Основні інтонаційні риси розповідної інтонації зберігаються в поезії, у віршованому творі, зокрема, в народних піснях, дитячих лічилках тощо"[4]. І ще одне доповнення: "Розповідні речення поширені в усіх типах і функціональних стилях мови,

[1] Там само, с. 81, 84, 86.

[2] *Мельничук О. С.* Розвиток структури слов'янського речення, с. 15–16.

[3] Там само, с. 66.

[4] *Багмут А. Й.* Інтонаційна будова простого розповідного речення у слов'янських мовах. – К., 1970. – С. 44.

але переважно вживаються в монологічних описах; у діалогічному мовленні модальність розповідних речень нерідко нібито губить свою констатуючу функцію, оскільки діалогічне мовлення сповнене різних комунікативних типів висловлювань, і вони поширюють свої значення й на діалогічну розповідність"[1].

У зв'язку з цим слід сказати, що спів (мається на увазі фольклорний – і одиничний, і груповий) – це у більшості випадків *монологічна* форма: народні виконавці, за окремими винятками (колядники, частина весільних співів), завжди співають *для себе*, а не для стороннього слухача. А коли навіть і для слухача (як кобзарі), то спів однаково має монологічну форму. Крім того: спів – це *не спонтанний акт* (як спонтанним є мовлення), а завжди *відтворення*, навіть *повторення* раніше засвоєного. Звичайно, виконання також насичене модальністю (ставлення до пісні, її змісту, оточення та ін.). Але *виконавська* модальність стосується змінних, імпровізаційних сторін. А мелодія, лад, ритм, незалежно від їх суб'єктивного сприйняття, все ж виступають значною мірою як *інваріанти* структури (без стабілізуючої функції інваріанту форма просто б "розвалилася"). І чим значніше викристалізовується інваріантність (якогось окремого компоненту пісні чи усіх разом), тим помітніше вона має спиратися на "нульову модальність".

Між іншим, якщо порівняти народне виконання із сценічним (загальноєвропейського ґатунку), то впадає у вічі наступне. У народному співі практично відсутнє нюансування, агогіка, – тобто "нульова модальність" структури перегукується з "нульовою модальністю" виконання. Навпаки, "нульова модальність" сценічного виконання практично завжди є тільки *ватерлінією* – рівнем *порівняння* та *відштовхування* для інших, широко відпрацьованих *модальних* (емоційних) значень динаміки, агогіки, тембрових фарб і т. ін. А у фольклорному виконавстві індоєвропейських етносів "нульова модальність" є *нормою* – зокрема, у нових стилях, в ліриці, де це особливо помітно: незалежно від змісту

[1] Сучасна українська літературна мова. Синтаксис /за заг. ред І. К. Білодіда. – К., 1872. – С. 124.

тексту (лірична пісня, жартівлива, трагічна балада), усе співається в стилі "нульової модальності".

Це може свідчити, що, по-перше, виразові засоби народного виконавства сформувалися і *застигли* на хронологічній межі пізнього неоліту, коли розповідна (нульова) модальність стала *нормою мовлення*; по-друге, на відміну від професійного виконавства, яке бере середню "норму" лише за *точку відліку, рівень порівняння* і вільно користується усіма доступними відтінками модальності (нерідко – навіть на шкоду здоровому глузду у безталанних артистів), – фольклорні виконавці ставляться до "нульової модальності" не як до відносної, але як до *абсолютної норми*[1]. У ній злиті воєдино такі ознаки цієї норми, як

[1] Наведу красномовний факт з однієї із своїх фольклорних експедицій. Ці відомості опубліковано в моїй роботі: *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. – Вінниця, 2007, с. 448 – 449. Я записував у серпні 1985 року в Чернівецькій області пісні від родини, що міцно трималася традицій. Під час сеансу запису зайшов сусід Борис Гулей і також зголосився співати. Коментар, що подається нижче, стосується пісні-романсу "Заспіваймо ми тим людьом, котрі весилятся". Зміст її сповнений скарг, властивих поетам-романтикам XIX століття ("А я бідний, безталанний..." тощо).

Я цитую вміщений у книзі свій коментар: "Пісню Борис Гулей перейняв від батька. Виконував з надривом, з "настроєм". А Валентина Думанська (місцева жителька) злегка підсміювалася: "Ач, який бідний..." Дві пісні, виконані Борисом Гулеєм (№№ 297 і 298), мають яскраво виражені риси індивідуального виконавського стилю – явно екзальтованого і вже цим далекого від зваженого й бережливого в агогіці та нюансах народного побутового виконання. Далася взнаки закінчена за Румунії школа *примаре* (7 класів) і досвід аматорської практики. Борис Гулей – сільський житель, працював до пенсії в колгоспі. На прикладі його виконання можна спостерігати загальну тенденцію, що намітилася за останні десятиліття, – спроби опанувати прийомами сценічного мистецтва. Як правило, усі вони породжують несмак, але самі народні виконавці цього не усвідомлюють, хоча з боку їхнього оточення такі новації не схвалюються. Для незіпсованої природності вельми показова реакція, яку продемонструвала Валентина Думанська – то була не тільки іронія, але й неприйняття перебільшених, "театральних" почуттів".

Показова ще одна, вельми прикметна риса. Процитую також за власним текстом: "Як мені здалося, усі присутні у господі Петра Твердохліба (де проводився запис) ставилися до виступів Бориса Гулея вибачливо-іронічно. У будь-якому випадкові всерйоз його інтерпретацію не сприймали, вважаючи його спів, очевидно, за штукарство, за щось чуже місцевим смакам. Однак у гуртовому співі Борис Гулей не вдавався до

уповільнена еволюція землеробського побуту; перетворення мовної оповідальності в *естетичну норму* співу; відсутність таких деструктивних для стилю факторів, як видовищність – поділ людей на "артистів" (виконавців) та "глядачів" (слухачів); стійкість репертуару (його звичність, *знаність* та постійна повторюваність); надзвичайно глибока зануреність "мистецтва" в життя, в побут. Недарма Микола Лисенко свого часу сказав: "Фольклор – це саме життя".

Структурні типи речень

За індоєвропейської доби вже стають звичайними прості поширені речення. У праслов'янській мові речення могло мати кілька підметів та кілька присудків[1]. Це суттєво позначилося на формуванні *інтонаційної структури* речення. При наявності ряду суб'єктів та предикатів інтонація набуває *повторного* вигляду з досить схожими контурами синтагм-інтонем. Наприклад:

Катруся, Маринка та Івасик ходили до гаю,
бавилися, грали в піжмурки

Усі інтонеми суб'єктів та предикатів мають у цьому реченні незавершену інтонацію і тільки остання з них ставить дійсну смислову "крапку", що сигналізує про завершення повідомлення (усієї *інтонеми речення*). Цей інтонаційний тип *повторного розвитку* (серіювання суб'єктів та предикатів), що виник у простому реченні, в подальшому отримав своє структурно вище синтаксичне оформлення у складносурядному реченні.

На думку О. Мельничука, саме *ритм та інтонація* були головними об'єднавчими силами, коли первісні слово-речення (вербоїди) почали вживатися *попарно, по три* і більше. Саме так було створено первісний

екстравагантності – можливо, тому, що там головував Петро Твердохліб – і як господар, і як найкращий знавець репертуару". Тобто, під час гуртового співу Борис Гулей підкорявся традиціям "нульової модальності" у виконанні.

[1] Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов / За ред. О. С. Мельничука. – К., 1966. – С. 369, 383.

прообраз простого речення, оскільки не лише морфологічні, але й синтаксичні засоби шикувалися в руслі засобів *інтонаційних*[1], які були на той час (та значною мірою залишаються й досі) головними релевантними (тими, що допомагають *розрізненню* змісту) засобами синтаксичних відношень. О. Мельничук вважає, що від часу оволодіння простими реченнями людина ще довго змушена була "будувати великі мовні відрізки шляхом послідовного приєднання одного до одного окремих речень..."[2] Отже, тим самим лінгвіст вказує на дію в організації мовного потоку, що складається з простих речень, такої логічної фігури, як *серіація.*

По аналогії наспіви, які були створені в добу функціонування лише простих речень (у часі – від мезоліту до бронзи, від розвиненого пізньопалеолітичного соціального устрою до праслов'ян), так само *спиралися на серіацію* з повторно-варіантними контурами наспіву та ритму. Велике число таких наспівів збереглося в українському обрядовому фольклорі.

З погляду логіки просте речення – акт сполучення двох понять, що утворюють *просте судження*[3]. Тобто, людське мислення, простуючи до оволодіння абстракціями, виробляло та використовувало мову також у чинності *логічного кліше.* Логіка й семантика простого речення стали першим і найважливішим здобутком на цьому шляху. Перехід від вербоїдів та дифузних понять до бінарних відношень *суб'єкта-предиката* сприяв остаточному засвоєнню простого (одиничного) судження і заклав логічні підвалини під сучасні мовні й музичні форми.

Найважливішим смислорозрізнювальним і синтаксичним засобом простого речення була *інтонація.* Вона містила не лише мовний, але й логіко-конструктивний смисл. Мовний потік, що спирався на прості речення, являв собою реалізацію такої логічної фігури, як серіація. Серіація поєднала в собі *семантичний ряд* – послідовність одиничних

---

[1] *Мельничук О. С.* Розвиток структури слов'янського речення. – К., 1964. – С. 40.
[2] Там само, с. 41.
[3] *Спринчак Я. А.* Очерк русского исторического синтаксиса. Ч. 2. – К., 1964. – С. 4.

суджень – та *інтонаційний ряд*, де різниця між інтонемами не виходила за межі певного інтонаційного інваріанту (релевантної "норми").

Іншого інтонаційного досвіду, окрім мовно-звукового, людина не мала і не могла його отримати ззовні (спів птахів, звірині голоси та голосові фізіологічні реакції самої людини не мали *логічного підґрунтя* і тому були непридатні для формування інтонацій як мовлення, так і музичного мистецтва). Зрозуміло, що первісна музика конструктивно, як і мовлення, спиралася на можливості та обсяг мислення свого часу, а інтонаційно була орієнтована на засоби оформлення, по-перше, одиничних суджень (синтагматика кожного окремо узятого простого речення), а, по-друге, на повторність речень у течії мовлення (серіація).

Другим структурним типом стали *складні речення.* Інтенсивне формування складних речень відбувалося за часів розпаду індоєвропейської спільноти (III–II тис. до н. е.). Але остаточне "формування і розвиток структурного типу складного речення відбувались уже в рамках праслов'янської мови і окремих слов'янських мов"[1]. Але навіть за часів протослов'янської мовної спільноти (II–I тис. до н. е.), коли тип складного речення у головних рисах було вже відпрацьовано, у мовній практиці продовжував переважати тип простого речення[2]. Хоча складні речення утворюють кілька різновидів (безсполучникові, складносурядні, складнопідрядні), на думку багатьох лінгвістів, тільки складнопідрядні речення відповідають усім формальним вимогам *власне речення.*

Виникнення речення як граматичної та логічної категорії стало можливим, коли всередині нього встановилися відношення між єдиним синтаксичним *центром* та *іншими* синтаксичними компонентами. Поява єдиного синтаксичного центру, власне, й створила *просте речення* у сучасному його розумінні.

Єдиний синтаксичний центр в індоєвропейських мовах основано на формально-предикативному зв'язку між підметом та присудком. Інші синтаксичні компоненти підкорені або підмету, або присудку. Внаслідок цього усі речення (як поширені, так і непоширені) мають

[1] *Мельничук О. С.* Розвиток структури слов'янського речення, с. 23–24.

[2] *Спринчак Я. А.* Очерк русского исторического синтаксиса. Ч. I. – К., 1960. – С. 3.

двоскладний характер. Вищою реалізацією закону єдиного синтаксичного центру стало *складнопідрядне* речення, у якому кожне підрядне рівнозначне не власне реченню, а "функції окремого слова чи словосполучення в структурі простого речення"[1].

Єдиний синтаксичний центр речення (трохи вище на це було вказано) має суб'єктно-предикативну граматичну основу. Конструктивно вона утворює *ядро речення.* З інтонаційно-релевантного боку до ядерних елементів зараховується інтонація (мелодика мовлення) та модальність. Історично провідним фактором ранніх етапів розвитку мови була спонукальна модальність. Але в сучасній структурі мови основою граматичного строю є розповідні речення. І з погляду *трансформаційної граматики* спонукальні та питальні речення зараз розглядаються як трансформування *розповідної модальності*[2].

Схожий стан простежується і в фольклорних мелодіях. Якщо давні обрядові наспіви значною мірою зберігають "кличність", "питальність" (менше), містять інтонації "загукування", звертання (до Даждьбога в колядках, до весни, русалок тощо), то в ліриці майже цілковито спостерігається домінування "нульової модальності". І в такому порівнянні також припустимо говорити про трансформаційність – і в плані переважання "норми" у пізніх шарах фольклору, і як можливість *екстраполювати модальність архаїчних наспівів на пізню норму.* Такий підхід правомірний з аналітичною метою тією ж мірою, якою він використовується у трансформаційній граматиці. В обох випадках "нульова модальність" як норма дозволяє спиратися на певну, хоча й умовну точку відліку. Розповідна модальність – явище історично й еволютивно більш пізнє, ніж інші види модальності, але умовне прийняття її за "норму" при аналізі і мови, і музики зручне і методологічно продуктивне.

Закон групування компонентів простого речення навколо одного синтаксичного центру *не поширюється на речення складносурядні*[3]. Складносурядне речення є за логічною суттю *серіацією,* що утворена за допомогою одних лише простих речень. Але в обох серіаціях – простих речень та простих у межах складно-сурядного – крім спільного, є й відмінності.

---

[1] *Мельничук О. С.* Розвиток структури слов'янського речення, с. 56.

[2] Методи структурного дослідження мови // Відп. ред. В. С. Перебийніс, Л. О. Кадомцева. – К., 1968. – С. 93.

[3] Там само, с. 57.

Серіація простих розповідних речень складається із замкнених, відособлених інтонем зі спадною інтонацією Кожна низхідна каденція сигналізує про завершення даного (кожного) простого розповідного речення.

Навпаки, мелодика складносурядного речення складається з однієї, двох і більше *некінцевих* синтагм, які мають недовершену інтонацію (лінгвісти говорять: *антикаденцію*), і тільки остання інтонема сигналізує про завершення цілого складносурядного речення. Лише остання синтагма має той інтонаційний контур, який справляє на слухача враження завершення та служить знаком відчленування даного складносурядного речення від подальших. Як пише А. Багмут, "На найвищому мовному рівні інтонація служить не для надання змісту речення того чи іншого відтінку, а для побудови речення"[1]. Саме цей "найвищий рівень" і став після стабілізації ладу *базою музичного мистецтва.*

Внаслідок того, що складносурядні речення, по-перше, мають кілька синтаксичних центрів, та, по-друге, підтримують своєрідну інтонацію *перераховування*, яка утворює однорідний інтонаційний ланцюжок, вони "лише за рівнем свого вичленування з мовного потоку ближче стоять до єдиних речень, тим часом як за ознакою граматичного центру скоріше наближаються до ряду самостійних речень"[2]. Тут відбувається (за інтонацією) те ж, що і в простому поширеному реченні, яке містить відразу кілька суб'єктів або предикатів.

Буквально те ж саме ("перераховування", "нанизування", повторення незамкнених ладово й тонально музичних поспівок) рясно представлено в обрядових мелодіях. На цій підставі опрацьовано, крім інших численних форм, дворядкову строфу, де поєднуються дві серії: одна поспівка повторюється у першій половині наспіву, інша – у його другій половині. Така будова особливо поширена в українському та російському календарному фольклорі, але трапляється і в інших видах пісенності (наприклад, "Ой лопнув обруч" – танцювальна). Вона набула виняткової структурної викінченості і дістала назву "пари періодичностей".

[1] *Багмут А. Й.* Інтонаційна будова простого розповідного речення, с. 45.

[2] *Мельничук О. С.* Розвиток структури слов'янського речення, с. 57.

Ця форма ідеально ілюструє, по-перше, дипластію та серіацію (кожна суміжна пара музичних фраз має тотожну мелодичну будову), по-друге, класифікацію і дихотомію (різна мелодична побудова першої та другої пар), по-третє, будова строфи підкоряється принципу *симетрії* (квадратність у вигляді чотирьох сегментів). Сказане можна переформулювати й інакше. Пара періодичностей – це генералізація парності, дипластії та дихотомії: музичні фрази об'єднуються попарно на основі *подібності* (дипластія). Строфа ж утворюється із двох видів (класів) побудов: діє дихотомічний принцип *відмінності* [1]:

9. ♩ = 78
Одна ... Усі
1.Ой ку-ку-ри - ку, пи - ту - шок, (в)ой ку-ку-ри - ку, пи-ту-шок,
ты ча-во ра - на па-ёш, ми-не спать ни да-ёш?
Вар. 1) 2) 3) 4) 5) 6)
5.6.ска - ти - ну. 5.-ка ска - ти - ну *7.го-нють* а - вец

1. Ой кукурику, питушок,
(В)ой кукурику, питушок,
Ты чаво рана паёш,
Мине спать ни даёш? […]

Для народної музики взагалі є типовими прояви класифікації, що свідчить про зв'язки з ранніми формами мислення та, відповідно, мистецтва. У найбільш "чистому" вигляді дихотомія присутня у наспівах, що складаються з двох видів музичних побудов. Але більш типовими

[1] *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. – Вінниця, 2007, № 331. Подаю першу строфу тексту. Виконано старообрядцями з с. Грубно Сокирянського р-ну Чернівецької обл.

(й більш архаїчними, бо там ще відсутня або слабо проявлена симетрія) є не такі хрестоматійні зразки, як "пара періодичностей", а явища дещо "складніші" та композиційно менш виразні. Але вони складніші не за інтонаційною чи логічною суттю, а тому, що містять більш широкий набір прийомів, характер яких не завжди просто встановити. І це природно: у композиції строфи в ряді випадків значну роль відіграє зміст тексту і, особливо, танцювальні рисунки (у веснянках), а також діють формотворчі ресурси, накопичені протягом багатьох тисяч років.

В українській веснянці "Десь тут була подоляночка"[1] (нижче подається з діалектними особливостями мовлення, нотний прикл. 11) спостерігається *комплексне* використання кількох прийомів побудови строфи, які належать до "підстилочних" логічних фігур.

Перші чотири такти можна розглядати як *дипластію* із двох тотожних музичних сегментів (кожен по два такти). Але кожен двотакт можна розцінювати і як фігуру комбінованої бінарної *опозиції* (контраст поміж собою першого–другого і третього–четвертого тактів). У перших 4-х тактах, отже, бачимо одночасну дію дипластії та опозиції (тотожності й відмінності), неявної класифікації (клас перший – сегмент 1 і 3-го тактів, клас другий – сегмент 2 і 4-го тактів), а також два кроки складної серіації (кожен член серії утворено з двох сегментів, об'єднаних у двотакти). З 5-го такту, розпочинається *проста серіація* (незначні відмінності музичних фраз не виходять за межі "варіаційної тотожності", яка більш властива фольклору, аніж буквальна тотожність). В цілому форму слід визначити як *серіацію з класифікацією.*

---

[1] *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина, № 46. Богдан Луканюк висловив у бесіді зі мною думку, що "Подоляночка" – твір авторського ("інтелігентського") походження. Однак структура твору в найменших деталях відповідає законам композиційної архаїки, опертої на серіації та класифікації ("підстилочні" фігури палеолітичного мислення, за Б. Поршнєвим). Але якщо це "авторський твір", тоді з усіма підставами наголошуємо на факті *проявлення* (не прояву, а саме *проявлення*) в інтуїції автора (авторів) *архетипічних фігур* серіації та класифікації. А самé здогадно-авторське походження пісні лише підтверджує дієвість запропонованої методики аналізу музичного мислення та музичної форми через застосування логічних фігур та встановлення архаїчної підоснови музичної будови пісні. У цьому випадкові – через дію психічних архетипів (за Карлом Юнгом). Свідчення значного поширення "Подоляночки" див. серед матеріалів та приміток біля паспортів у роботі: *Смоляк О.* Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Ч. 2 (нотний додаток). – Тернопіль, 2001, №№ 253–257.

Проведений за *синтаксичною методикою* огляд будови пісні дозволяє вийти поза звичні межі формальної аналітики та допомагає хронологізувати виникнення композиційного механізму наспівів такого типу (не цього конкретно, але саме *такого складу*).

Нижче подаю пісню в цілості – мелодію, текст і опис танкових рухів за моїм записом. Аналіз показує, як узгоджуються ці три компоненти танка́.

Круговий танок. Тримаючись за руки, дівчата йдуть "по сонцю" до слів "Тут вона впала", а тоді – в протилежний бік. У центрі – Подоляночка. На словах "Тут вона впала" присідає, *зі слів "Ой встань..." встає*, в кінці *2-ї строфи* бере за руку одну з кола, і та стає "Подоляночкою", а перша іде в коло. Гра починається спочатку, доки усі не перебудуть "Подоляночкою".

Складочислова структура тексту (від 4-х до 6-ти складів у сегменті) чітко узгоджена з ритмікою наспіву. Зменшення-збільшення кількості складів відбувається через подрібнення-стягнення ритму і не порушує чотиридольну основу, але 3–4-й рядки тексту надають рухливості співу, пожвавлюють танок. Танцювальна фігура складається з двох напрямків руху: "по сонцю" 1–4 такти, та у зворотному – 5–8 такти. Це разом з наспівом утворює ефект розгорненої *дихотомії-контрасту:* перша половина пісні ритмічно та складочисельно "менш рухлива", друга вносить контраст напрямку руху і ритмічне (але не темпове) пожвавлення.

Цей короткий (і далеко не вичерпний) аналіз форми та виконання веснянки зроблено за новою структурно-синтаксичною методикою – з погляду *логічних фігур.* Він суттєво відрізняється від традиційного шкільного (консерваторського) насамперед тим, що дає уявлення не тільки про саму строфу і наспів, але й містить вказівки на *епохи* постання усіх складових (дипластії, опозиції, серіації, класифікації)[1] та дозволяє датувати виникнення відповідних музичних форм V–IV тисячоліттями до н. е. (в будь-якому випадкові – землеробським неолітом).

[1] Аналіз можна продовжити із заглибленням в історію мислення і становлення музичної форми. Але це надто відволікло б від головної теми дослідження. Пропоную самому читачеві повернутися назад на кілька сторінок і спробувати прослідкувати головні історичні нашарування у цій веснянці, орієнтуючись на вживані у пісні логічні фігури. Додам лише, що така музично-композиційна форма не могла скластися раніше середнього неоліту (тоді ще недостатньо були опрацьовані класифікація та структура складносурядного речення) Зрозуміло, що в подальші тисячоліття ці кліше відтворювалися без обмежень (в тому числі і в авторській творчості).

10. ♩. = 132

Сого

1.Десь тут бу - ла пу-ду-ля-ноч-ка, десь тут бу - ла на-ша пан-ноч-ка.

Тут во - на впа - ла, ду зем - лі при - па - ла,

сім рік не вми - ва - лась, бо во - ди не ма - ла.

1. Десь тут була пуодуоляночка,
Десь тут була наша панночка.
Тут вона впала, дуо землі припала,
Сім рік не вмивалась, бо води не мала.

2. Ой встань, ой встань, пуодуоляночко,
Та й вмий личко, як си скляночку,
Іди до Дунаю, вибери сю скраю. (2)

Формування сурядності

Складносурядне речення займає проміжне становище між реченням простим та складнопідрядним. Виникло воно через поєднання простих речень: або за допомогою сполучників, або інтонаційних засобів (без застосування сполучників). Суттєву для нинішнього дослідження вказівку знаходимо у Я. Спринчака – що структура паратаксису "оформлялася на основі граматичного зв'язку *однорідного слідування розповідних речень*..."[1] (курсив мій. – *А. І.*). Отже, на час виникнення паратаксису саме розповідна модальність почала сприйматися як певна норма або "нульова модальність".

Звідси висновок: за доби домінування спонукальної модальності не було ґрунту для виникнення такої порівняно складної синтаксичної

[1] *Спринчак Я. А.* Очерк русского исторического синтаксиса. Ч. І, с. 16.

конструкції, як паратаксис. А коли так, то й музичні артефакти доби спонукальної модальності формувалися з застосуванням емоційно-експресивних інтонацій – напевно, досить неупорядкованих, ладово неоформлених та "зрощених" з мовними компонентами інтонаційно та семантично.

Очевидно, до часу виникнення складного (паратактичного) речення важко говорити про існування музики в сучасному ладовому та ритмічному стані. Американський етномузиколог Бруно Неттл висловлює думку, що рання музика була висотно й ритмічно неврегульована[1]. Він лиш не зробив спроби визначити час (епоху) існування такої "музики-мови", або *співомовлення.*

Об'єднання простих речень у сурядному зв'язку, як пише Я. Спринчак, могло бути багаточисленним. Для давньоруської мови вельми показові складносурядні речення, що складаються з кількох предикативних синтагм, упереджених сурядними сполучниками *и, а, да*[2]:

Негодовахуть его людие
и въздаша людие вѣсть къ Изяславу Мьстиславицю в Переяславли
и приде с вои и бишася
и поможе Богъ Изяславоу
и сѣде Изяславъ на столѣ
и Игоря самого яша в пятой день по побоищи и порубиша (і т. ін.)

"Такий зв'язок складових частин у складносурядному реченні, – пише Я. Спринчак, – може бути названий "ланцюговим нанизуванням речень"[3]. У подальшому з'являється вживання ряду неоднорідних розповідних речень і починає переважати *парний зв'язок*[4]. Тобто, починає діяти вищого рівня бінарна структура (вже як композиція бінарностей).

[1] Musik in primitive culture by Bruno Nettle. Harvard univ. press Cambrige. 1956, p. 136.

[2] *Спринчак Я. А.* Очерк русского исторического синтаксиса. Ч. 2, с. 23.

[3] Там само, с. 24.

[4] *Спринчак Я. А.* Очерк русского исторического синтаксиса. Ч. I, с. 16.

Схожі явища можна віднайти у фольклорі. Це "ланцюжкові" конструкції в архаїчних зразках наспівів[1]. Вони мають два різновиди. Спільне в них те, що одна (або дві поспівки) "шикуються" у послідовність, що не має іншого кількісного принципу, окрім просування змісту тексту[2]. Перший різновид – це серіація *однієї поспівки*. Другий різновид – почергова серіація *двох поспівок* – поєднання серіації з класифікацією.

У пізніших пластах простежується дихотомічне членування наспіву, що, безперечно, є аналогом мовно-синтаксичного парного зв'язку, про який пише Я. Спринчак. Для прикладу можна згадати класичну "пару періодичностей". Її будова свідчить про привнесення у композиційну архаїку "ланцюжкових" конструкцій більш досконалих логічних фігур – насамперед *симетрії* та *квадратності*.

Повертаючись до мовної проблематики, вкажемо на важливий (для музикознавчих досліджень) факт: в індоєвропейській прамові переважали прості речення, складні ж використовувалися у вигляді паратактичних "ланцюжкових конструкцій". Значною мірою це пояснюється тим, що мовне спілкування спиралося на *діалогічні форми*. Існував також щільний зв'язок мови з синкретичною ситуацією, коли комунікативний контекст включав рух, пози, жестикуляцію, гримаси обличчя тощо (до речі, це властиве й сучасному діалогічному спілкуванню). Таким чином, мова навіть за індоєвропейської доби (і тим більше – раніш) була не чисто вербальною, але значною мірою й кінетичною. Немає сумніву, що виникнення танцювального мистецтва було обумовлене не тільки біологічними потребами в рухах, але й постало як одне з відгалужень синкретичної комунікації. Як ми й зараз вдаємося до варіювання інтонацій, міміки, жестів у спілкуванні, так само (але в далеко більшій мірі) це було притаманне й первісному суспільству.

---

[1] Архаїка наспіву доказово визначається тільки на підставі аналізу логічних фігур, що творять музичну форму.

[2] Див.: *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч. 1. Збірник / Упоряд. та зредаг. А. І. Іваницький. – К., 2005, № 284 (191) – серіація однієї поспівки; Народні мелодії в записах Лесі Українки та з її співу / Упоряд. О. І. Дей, С. Й. Грица. – К., 1971, с. 131–132, – серіація з класифікацією: почергове серіювання першої, далі – другої поспівки.

Формування підрядності

Існує два погляди на виникнення гіпотаксису. Один оснований на припущенні, що гіпотаксис виник через зіставлення двох речень: речення-питання та речення-відповіді[1]. Я. Спринчак ілюструє це на прикладі приказки "Каков поп, таков и приход" (з посиланням на Д. Овсянико-Куликовського). Ця приказка (і безсполучникове речення з погляду синтаксису) розчленовується на пару – речення-питання і речення-відповідь:

Каков поп? – Таков и приход.

Інший погляд розвинуто Т. Ломтєвим[2]. Згідно його гіпотези, паратаксис та гіпотаксис виникли є єдиного прийому – "нанизування" *простих* речень (вище йшлося про "ланцюжкові конструкції" паратаксиса). Але паратаксис виник з "нанизування" однорідних простих речень, а гіпотаксис – неоднорідних[3]. Цей погляд видається більш прийнятним з двох міркувань. Перше стосується історії мови. Т. Ломтєв говорить про два почергових етапи: спершу існувало *однорідне слідування* ряду простих речень, а потім, значно перегодом, в пара- та гіпотаксисі відбувається вичленовування *парних* об'єднань речень. Переважаюче використання у мові бінарних структур спостерігалося і спостерігається саме в усному мовлені (на відміну від писемної мови, де підрядних речень може бути декілька[4]).

Друге міркування торкається фольклору. Са́ме "нанизування" поспівок показове для архаїчного шару, тоді як *парні об'єднання* (двох поспівок-сегментів у пісенний рядок; двох рядків – у строфу) тим частотніші, чим новіший шар (жанр). Між іншим, те, що в українському фольклорі вельми поширені *дворядкові* строфи, може промовляти на користь поширення новітніх композиційних прийомів (навіть в обря-

[1] *Спринчак Я. А.* Очерк русского исторического синтаксиса. Ч. 2, с. 32.

[2] *Ломтев Т. П.* Очерки по историческому синтаксису русского языка. – М., 1956.

[3] Там само, с. 488–497.

[4] *Спринчак Я. Ф.* Очерк русского исторического синтаксиса. Ч. 2, с. 131.

дових піснях), властивих пізньому етапу формотворення (напевно, не раніше Середньовіччя).

Етап "нанизування" та найпростішої серіації (прикладів яких досить в українському фольклорі), – це дуже давня доба. Із її набутків протягом тисячоліть щось втрачене (або відкинуте, або виявилося зануреним в дуже глибокі прошарки підсвідомого), щось модернізувалося, набувши симетричних, квадратних, третних обрисів у структурі строфіки. Численні структурні релікти доби серіації-нанизування збереглися в обрядових жанрах, що пов'язані з рухом, – у танках, іграх, а також весільних наспівах. Хоча навіть тут хрестоматійно-показові зразки трапляються не так часто. Зате є досить прикладів, в яких неважко виявити прийоми, показові для тих ранніх стадій розвитку музичної форми, коли вона ще простувала однією дорогою із становленням *мовного синтаксису* і спиралася на спільні здобутки з мовною комунікацією.

У давньоруських літописах досить численними є перехідні типи від паратаксису до гіпотаксису: в гіпотаксисі були поширені безсполучникові речення, в паратаксисі – ряди з суб'єктів та предикатів, а також "нанизування речень, за якого тип зв'язку залишається іноді невизначеним"[1].

Те ж простежується і в обрядових наспівах – неоднозначність музично-синтаксичних зв'язків, певна "нечіткість" музичної форми, коли вона спирається, як це *зовні* виглядає, не так (і не стільки) на власні музичні ресурси, як на структуру тексту чи хореографічний рисунок. Насправді ж така аморфність форми властива усім трьом компонентам обрядового хоризму, де текст, ритмомелодика і танок почергово шукають опори один в другому, а усі загалом тримаються на логічних фігурах *мислення.* Причина "аморфності" ховається глибше: все вказане властиве насамперед для *мислення* неолітичної доби. Певна його дифузність, не подолана на той час, оберталася тим, що ми зараз сприймаємо за прояви певної аморфності, нечіткості форми (і музичної, і поетичної). І це не недоліки фольклорних артефактів, а, навпаки, – *цінні живі свідчення* прадавньої історії і психології творчості раннього й середнього неоліту. На їх підставі сучасна наука зможе відтворити вражаючі картини поступу *людського духу*, – як вона відтворює його, розшифровуючи ідеограми, ієрогліфи, клинопис зниклих цивілізацій. Музичний фольклор народів світу – інформаційна цілина, зрушення якої приведе до разючих пізнавальних наслідків. Але щоб це сталося, необхідно відпрацювати принципово нову методологію декодування й хронологізації фольклору.

[1] Там само, с. 140–141.

Судження. Силогізм

Рух людської думки у психогенезі скеровувався усе глибшим опануванням категорій простору, часу та причинності. Найпізніше людина оволоділа категорією причинності. Саме на цій стадії свідомості розвивається гіпотаксис. Становлення синтаксичних категорій від простого речення до гіпотаксису відображає збільшення обсягу мислення та його загострення в русі від предметних понять до понять абстрактних. Одна із методично найбільш прозорих спроб встановити паралелі між феноменами дійсності та розвитком суджень, що оформлюються мовними конструкціями, належить А. Руднєву[1].

"Одиничне судження, – пише А. Руднєв, – являє собою узагальнення та закріплення в мислі якого-небудь зв'язку між явищами, що повторюються регулярно та неминуче за певних умов. Часткове судження є узагальнення та закріплення однорідних зв'язків (відношень) між кількома явищами реальності, які повторюються також регулярно та неминуче за тих же певних умов. Загальні судження виражають собою вже закон якої-небудь групи явищ".

І далі: "Аналогічну картину можна уявити собі і стосовно синтаксису простого та складного речення.

Спершу людина сприймала, усвідомлювала та у мові виражала простими реченнями різні сторони дійсності розрізнено, відособлено. Поступово вона почала розуміти їх взаємозв'язки. При цьому спочатку з'явилися складносурядні речення, в яких прості речення, не гублячи граматичної самостійності, об'єднуються на рівних правах для вираження взаємозв'язку їх змісту. Далі, в міру розвитку мови й мислення, з'явилися і складнопідрядні речення, коли людина навчилася розуміти різноманітні явища оточуючої дійсності глибше й різноманітніше, набула здатності виявляти закономірні зв'язки між явищами: причини, мети, наслідку, умови тощо та виражати їх у граматичному підпорядкуванні одного речення іншому".

[1] *Руднев А. Г.* Синтаксис современного русского языка. – М., 1968. – С. 220–221.

Ці положення є загальновизнаними. Для більшої повноти наведу ще думку С. Кримського, який (посилаючись на Г. Кнабе) пише[1]: індоєвропейське речення було паратактичним. "Отже, розвиток гіпотаксису, а разом з ним і умовного судження треба віднести до епохи розпаду індоєвропейської мови, тобто, до періоду пізнього неоліту". Інакше кажучи – до II тис. до н. е. Що це саме так, існують і документальні свідчення: у хеттській мові вже трапляються каузальні (причинні) речення із сполучником "тому що" (II–I тис. до н. е.). С. Кримський говорить, що завершення форм еволюції сучасного умовиводу (отож, і гіпотаксису) припадає на епоху появи перших великих цивілізацій та оволодіння писемністю[2].

Такої ж думки дотримується і А. Карапетянц[3]. Особливо важливо, що сказане підтверджується матеріалами такої віддаленої від Європи культури, як Китай. Ці спостереження засвідчують єдність мислення людства.

З епохою оволодіння гіпотаксисом пов'язується не лише вміння формулювати загальні судження. Вінцем усвідомлення причинно-наслідковості було опрацювання (але вже у сфері "чистої логіки") силогізму. Але силогізм міг бути теоретично оформлений не раніше тієї стадії, коли склалася логічна фігура складнопідрядного речення. В основі силогізму та в основі гіпотаксису перебувають однакові зв'язки причинності явищ, понять, а не просто їх зіставлення.

Наприклад, відомий силогізм:

Ссавці вигодовують дитинчат молоком.
Людина також вигодовує дітей молоком.
Отже, людина – ссавець.

Зміст цього силогізму попередньо вкладався (і може бути вкладений) в одне каузальне складнопідрядне речення:

---

[1] *Кримський С. Б.* Генезис форм і законів мислення. – К., 1962, с. 92.

[2] Там само, с. 99.

[3] *Карапетянц А. М.* Изобразительное искусство и письмо в археологических культурах // Ранние формы искусства. Сб. статей / Сост. С. Ю. Неклюдов. Отв. ред. Е. М. Мелетинский. – М., 1972. – С. 445–447.

**Людина вигодовує дітей молоком,
як і інші ссавці, тому вона – ссавець.**

В силогізмі, однак, виражено тільки *логічний* зміст причинно-наслідковості, а в гіпотаксисі ще й присутня *інтонація*. Немає сумніву, що причинно-наслідкові зв'язки спершу мали інтонаційно-логічний вираз, а силогізм – це вже штучне вичленування чистої логіки в епоху писемної культури, очищення від додаткових (у тому ж разі й інтонаційних) прикмет, які незамінимі при *усній* мовній комунікації.

Три члени силогізму з синтаксичного погляду є *спрощенням* судження. З погляду синтаксичного силогізм – ніщо інше як *серіація простих речень*. В силогізмі, як його опрацював Арістотель, штучно розчленовано гіпотаксис на дві категорії: спрощений *синтаксис* та *чисту логіку*. Отже, з погляду синтаксису силогізм є "кроком назад" (в середній неоліт); з погляду логіки – це також не досягнення порівняно з універсальними можливостями гіпотаксису. Силогізм нічого нового не додає у розуміння розвитку мови і мислення – він лише *через засоби спрощення* опукліше унаочнює спостережені залежності взаємозв'язків і утворення систем (причинності, мети та ін.). Тому в межах дослідження я використовую поняття силогізму як *синонім гіпотаксису* в ряду чисто логічних фігур: дипластія, бінарна опозиція, комбінація бінарностей, серіація, класифікація, силогізм[1].

Взаємозв'язки категорій *судження* та граматичного *речення* "мають загальний характер, властивий усім народам світу, і зумовлюються змістом позамовної дійсності, яка зрештою відтворюється у свідомості носіїв різних мов однаково, за загальними законами мислення"[2].

Це ж поширюється і на музичний синтаксис. Різниця лиш у тому, що мова має плани змісту й вираження, а музика – насамперед план вираження. Тому логічні категорії і прийоми (судження – як твердження; серіація – як перераховування; гіпотаксис – як зіставлення антикаденції і каденції, або "питання" й "відповіді")

---

[1] Кожна з названих фігур є абстракцією, яка може наповнюватися (і наповнюється в дійсності) конкретним *поняттями*: дипластія – повтор (А – А); бінарна опозиція – протилежність (висока нота – низька) тощо.

[2] Філософські питання мовознавства / Відп. ред. В. М. Русанівський. – К., 1972. – С. 80.

відображуються в музиці у вигляді близьких (нерідко – тотожних) інтонаційних побудов порівняно з мовними аналогами. Наприклад, так званий період "питання – відповіді" (тобто, респонсорний) за його *мелодикою* відповідає інтонаційній побудові складнопідрядного речення (його *інтонемі* за співвідношеннями двох каденцій – *недовершеної* та *довершеної*). Наступний зразок – пісня "Котра дівка хоче славоньки зажити"[1] є прикладом побудови і тексту і наспіву на засадах гіпотаксису:



Щоб у цьому впевнитися, достатньо проінтонувати наспів, а потім прочитати текст (підтекстівку) і порівняти його інтонаційний контур з контуром наспіву. В обох випадках схема контуру відповідає схемі рисунка:

Схема 7



В будь-якому випадкові, кожна з трьох перших фраз (такти 1–6) ладово *незамкнена,* інтонацію "крапки" (завершення) має лише четверта фраза. Наспів за побудовою має деякі ознаки "пари періодичностей", тому його слід зараховувати до перехідних паратактично-гіпотактичних форм. У такого роду мелодіях ефект гіпотаксиса виникає внаслідок недовершеного половинного кадансу (в лінгвістиці використовується більш точний термін *антикаданс*). А повторність інтонацій (як у прикладі 12) – це "релікт паратаксису".

---

[1] Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра / Упоряд. В. А. Юзвенко, М. Т. Яценко, З. І. Василенко. – К., 1965. – С. 670.

Безумовно, повна тотожність (або значна близькість) синтаксису тексту і синтаксису наспіву трапляється нечасто[1]. Але у цьому *зараз* вже й немає потреби: давно перейдено етап, коли прагнення до *аналогів* у синтаксичній будові тексту й наспіву було необхідне для ефективного сприймання гіпотаксису в мисленні, мові та мистецтві. Сучасне мислення оволодіває причинно-наслідковістю автоматично – "з пелюшок", у перші роки життя дитини. Між текстом і наспівом встановлюються протягом трьох останніх тисячоліть не залежності, а *коректні* відношення (переважно на рівні ритміки). І те, що синтаксис тексту переважно має іншу (не схожу на синтаксис наспіву) будову, свідчить про одне – про пізнє виникнення таких пісень (насамперед їх текстів), – вже у той час, коли взаємозалежність інтонаційних структур тексту і наспіву перестала бути необхідною для стабілізування форми.

Те, що здавна існувала (і простежується й зараз у фольклорних зразках) синтаксична відповідність між текстом і наспівом, насамперед засвідчує наявність *вертикального сегментавання* пісні, тобто, поділ на "музично-синтаксичні стопи" (синтаксичні групи, пісенні коліна тощо – усі терміни вказують на одну прикмету: синхронне членування наспіву й тексту). Зараз мислення вже твердо забезпечує роздільне функціонування аналогічних конструкцій у мові та музиці після того, як стався остаточний поділ колись єдиного інтонаційного потоку *співомовлення*[2] на дві автономні гілки.

Формування гіпотаксису, розпочавшись в індоєвропейському мовному середовищі, продовжувалося й далі. У грамотах XIV–XVI ст. було виявлено такі архаїчні форми складного речення, як безсполучникові,

---

[1] Див. нижче також наспів № 13 "Ой Василю й Васильчику, й ни ходи до мене", де гіпотаксис присутній і в тексті, і в наспіві, причому в обох записаних строфах. Ця пісня належить до пізнішого, цілком "ліризованого" стилю, мелодика якого вже не має реліктів "пари періодичностей" (тобто, залишків паратаксису).

[2] Слово "співомовлення" я запозичив у поета XIX ст. Степана Руданського і вжив у своїй кандидатській дисертації "Композиційні особливості взаємодії слова і музики в українському фольклорі" (К., 1974). Цей термін надзвичайно продуктивний для позначення комплексного характеру звукового потоку – пісні, що складається дійсно таки зі *співу* та *мовлення*.

з сурядними сполучниками та питальними займенниками і прислівниками[1]. Звідси важливий висновок: "чисті" гіпотактичні структури в музиці мали стати звичним явищем лише у фольклорі XVII ст., а переважно – пізніше. А XVII ст. – це той самий час, коли, на думку багатьох дослідників, виникла пісенна *лірика* (пісні звичайні)[2]. Засвоєння гіпотактичного мислення у фольклорі співпадає, у свою чергу, з посиленням індивідуалістичних тенденцій в суспільстві – на відміну від колективістської психології епохи паратактичного мислення та інтенсивного розвитку обрядової творчості.

Якщо в епоху "нанизування" речень в мелодиці фольклору діяв принцип повторного "проштовхування" знайденої (утвореної) інтонації, то на час пізнього середньовіччя було опрацьовано такі досконалі засоби музичного розвитку як контраст і дистантні зв'язки сегментів, музичних рядків, каденцій (насамперед половинної та заключної). Оволодіння такими ресурсами, знов-таки, показове не тільки для музики середньовіччя, але й для мови. Адже гіпотаксис, крім усього іншого, – це ще й "відкрите *вираження синтаксичних відношень залежності* одного елемента від іншого"[3] (курсив мій). Ось це **відкрите вираження синтаксичних відношень залежності,** тобто усвідомлене і твердо засвоєне мисленням та мовною практикою, становить останній, вищий щабель розвитку форми й мелодики фольклору нового часу (від XVII ст. н. е. і далі).

Синтагматика

Для виявлення паралелей між мовленням та музикою синтагматика становить визначальний інтерес. Деякі пов'язані з цим питання

[1] *Спринчак Я. Ф.* Очерк русского исторического синтаксиса. Ч. 2., с. 32, 35.

[2] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці. – К., 1970, с. 83, 199–227. Взагалі XVII століття – колосальної ваги злам в духовній історії європейського людства. В. Вернадський писав: "Все змінилося в XVII ст.; тут бачимо чіткий перелом, коли наукове знання почало випереджати техніку, коли здобутки, одержані його застосуванням до життя, почали залишати позаду колективні здобутки технічних традицій і навичок" (*Вернадський В.* Вибрані праці. – К., 2005. – С. 49).

[3] *Ахманова О. С.* Словарь лингвистических терминов, 1969, с. 100.

підіймалися у розділі першому. На черзі – окремі спеціальні аспекти інтонації та членування речення.

Як пише Т. Ніколаєва, "при усному мовленні границя між реченнями, які утворюють складне речення, обов'язково фіксується, синтагматичне членування як норма співпадає з синтаксичним та смисловим..."[1] Отже, розмежувальні засоби зводяться до *зовнішніх* (між реченнями) та *внутрішніх* (між синтагмами). Закінчення речення, крім смислу, позначається *каденцією*, що має в розповідному реченні спадний напрямок інтонації (у питальному та окличному реченнях зростає роль ритму та мелодичного контуру). Межі між синтагмами також багато в чому визначаються інтонацією (паузами, спрямованістю мелодики, її "незавершеністю" – для некінцевих синтагм).

Так само виглядає музична строфа. З її повторів (та різновидів) утворюється "музична мова" або "музичне повідомлення" (власне, пісня або інструментальна мелодія). Співак і слухач відчувають закінчення кожної строфи через контури мелодії, каданси та їх зв'язки. При цьому структура музичної строфи детермінована набагато жорсткіше, ніж мовного речення. Всередині строфи діють розмежувальні засоби між фразами (сегментами, рядками). Засоби цезурування (тобто *сигнали* членування) відзначаються видовою специфікою. Вона виявляється насамперед у тому, що ладово-ритмічні засоби музики логічно більш строго визначені. Але й тут фольклорна специфіка донині дозволяє значну свободу (наприклад, рецитації гуцулів, які, трапляється, цілком співпадають з мовними інтонаціями і перебувають на межі між мовою і музикою).

Ще одна відмінність між музикою і мовленням полягає у кількості та якості внутрішніх складових. В поширеному реченні (особливо складному) кількість синтагм заздалегідь не буває визначена, однак визначені відношення між ними. Синтагми бувають *співвідносні* та *зв'язані* (це стосується сусідніх синтагм). Крім того, синтагма, що

[1] *Николаева Т. М.* Интонация сложного предложения в славянских языках. – М., 1969, с. 16. Див. також гл. I "Сегментация", приклади 2–3 і текст, пов'язаний з ними.

містить нове поняття, є *основною*, а та, що розвиває вже визначене поняття, – *вихідною*[1].

Інтонаційний зв'язок основної та вихідної синтагм, а також бінарні відношення, що його скріплюють, є опорою так званої "музичної думки" в музичному мисленні. Це окрема й спеціальна проблема, яка потребує виходу поза межі нинішньої роботи і входить до сфери *інтонаційно-смислового* дослідження форми. Інакше кажучи, в синтаксичних відношеннях всередині мовного речення проступають ті ж імпульси розвитку, які приховано (а іноді явно) діють як у пісенно-віршовій, так і власне музичній (безтекстовій) формі.

Наприклад, речення:

У Гордія Байди // шпакувате від неголеної бороди обличчя / посіріло ще більше[2].

У цьому реченні перша синтагма вихідна, друга – основна. Друга синтагма у свою чергу складається із простої вихідної і простої основної: за рівнем членування дві останні синтагми – однорідні.

Аналогічне явище характерне для багатьох трисегментних пісенних рядків (типу коломийкових структур). Якщо з погляду синтагматичного аналізу розглянути 1-й рядок пісні "Ой Василю й Васильчику, й ни ходи до мене"[3], то віднайдемо також по одній складній синтагмі та по одній простій (лише порядок буде зворотним – проста синтагма буде *кінцевою*):

Ой Василю / й Васильчику, // й ни ходи до мене

І така структура для трисегментних віршів українського фольклору є типовою (коли перша синтагма складна, утворена з двох сегментів, а друга – проста). При цьому цезури, що у поданому текстовому прикладі розставлені у вигляді однієї та двох скісних рисок, в мелодії утворюються засобами ритміки, інтонації, каденцій сегментів, тимчасовими устоями сегментів, а вірш членується на силабічні групи.

---

[1] Сучасна українська літературна мова. Синтаксис. с. 440.

[2] Там само, с. 441.

[3] *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина, № 252, с. 392. У 2-й строфі цієї пісні в 1-му рядку в кінці помилково поставлено крапку. Але оскільки це причинне безсполучникове складнопідрядне речення, зараз крапка замінена комою.

В пісні "Ой Василю й Васильчику, й ни ходи до мене" віршова структура (4 + 4 + 6) відповідає будові наспіву. Дві перші "короткі" фрази співпадають структурно з двома першими віршовими синтагмами (4 + 4). Третя ж, "підсумовуюча" і більш вагома музична фраза відповідає третій текстовій синтагмі (у вигляді заключного 6-складника).

12. ♩ = 60

Одна · Усі

1.(і) Ой Ва-си - лю й Ва-силь - чи - ку, й ни хо-ди до ме - не,

бо го - во - рять су - сі - доч - ки: ни возь-меш ти ме - не.

Одна · Усі

2. – Чи я возь - му, чи ни возь - му, а хо - ди - ти бу - ду,

бі - ле ли -(ги) - чко, чор-ні бро - (го)-ви по - вік ни за-бу - ду.

1. (і) Ой Василю й Васильчику, й ни ходи до мене,
Бо говорять сусідочки: ни возьмеш ти мене. (2)
2. – Чи я возьму, чи ни возьму, а ходити буду,
Біле личко, чорні брови повік ни забуду. (2)

У підсумку з метою унаочнення та резюмування сказаного вище пропонується *Схема 8*, у якій розташовуються по вертикалі головні стадії розвитку мислення, мови та народної музики[1]. Із схеми випли-

[1] У схемі подаються цитати з праць: *Руднев А. Г.* Синтаксис современного русского языка. – М., 1968. – С. 221; *Елатов В. И.* Мелодические основы белорусской народной музыки. – Минск, 1970. – С. 32–34. Для хронологічних орієнтирів та вказівок щодо етнічних спільнот використано праці: *Петров В. П.* Етногенез слов'ян. – К., 1972. – С. 31–35 та ін.; Вступ до порівняльно-історичного вивчення слов'янських мов, с. 16, 21

ває, що стадіальність формування початків фольклорних жанрів (або родів чи груп жанрів), по-перше, прямо пов'язана з розвитком структури мови, по-друге, джерела жанрів мають значно давніші корені, ніж це припускалося досі, по-третє, *сучасні етнічні форми фольклору* містять значне число "*донаціональних*", навіть праіндоєвропейських явищ (особливо у синтаксисі, композиції).

Схема 8.

1. Мислення, мова

	Спершу людина усвідомлювала і у мові виражала простими реченнями різні сторони дійсності розрізнено, відокремлено. *(А. Руднєв)*	Поступово вона почала розуміти взаємозв'язки, наслідком чого з'явилися у мові складні речення... спершу складносурядні. *(А. Руднєв)*	Потім...з'явилися й складнопідрядні речення, коли людина навчилася... виявляти зв'язки між явищами: причини, мети, наслідку, умови... *(А. Руднєв)*
В мисленні	Одиничне судження	Часткове судження	Загальне судження
У мові	Просте речення	Складне речення (паратаксис)	Складне речення (гіпотаксис)

2. Музично-образне мислення

У наспівах фольклору	Емоційна типізація	Жанрова типізація	Образна типізація
	"Емоційна типізація" інтонації характерна для найранішого етапу розвитку музики... Це інтонації-ембріони, омузичені прояви почуттів. *(В. Єлатов)*	Найважливішою ознакою "жанрової типізації" є використання... типових інтонацій для певних жанрів. *(В. Єлатов)*	"Образна типізація" визначає переважно стиль музичного мислення у... пізньотрадиційній творчості та творчості сучасній. *(В. Єлатов)*

Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М., 1981 – численні прямі й непрямі вказівки на епохи, історичні періоди.

3. Музична форма

Масштаб	Інтонація-фраза	Фраза-речення	Строфа (музичний період)

4. Жанри фольклору

Функції та зміст	Комунікативні поспівки	Наспіви-емблеми	Розвинені мелодії від XVII ст. н. е. (аналоги муз. періоду)
	Емоції-сигнали: магічні, сигнальні, плачі, поклики, трудові	Обрядові та епічні пісні: календарні, родинні, епос (думи, билини)	Канти, лірика, танкові, пісні-романси, церковні коляди тощо

5. Хронологічні віхи

	Не менше 14 – 4-х тис. років тому: від мезоліту до кінця неоліту (первісне суспільство – індоєвропейці)	Від 8 тис. до 500–400 років тому: від неоліту до середньовіччя (індоєвропейці – сучасні етноси)	500–400 і менше років тому: від пізнього середньовіччя до сьогодення (сучасні етноси)

Деякі роз'яснення до схеми.

Те, що епічні роди (до яких належать і думи) віднесено до другого хронологічного періоду (а не до третього), стосується мовного синтаксису. Тобто, вказується лише на спадковість епічної традиції та зв'язки дум з імпровізаційно-речитативними формами, які їм передували, з формами, які практично не збереглися і про які ми судимо переважно на підставі вивчення наявної у фольклорі речитативної (власне *співомовної*) традиції. Розквіт кобзарського мистецтва припадає на XVI–XVIII ст. Це ніскільки не суперечить сказаному. Якщо вдатися до аналогій з історії мови, то ми в сучасній мові користуємося простими реченнями поруч із складнопідрядними, хоч становлення простого речення віддалене від епохи виникнення гіпотаксису на неозору відстань – не менше 10 тисяч років, до мезоліту. До того ж практично будь-які висловлювання й думки сучасна людина може викласти повно й зрозуміло, не вдаючись до складних синтаксичних конструкцій – за допомогою одних лише *простих речень* (див. вище сказане з приводу силогізму).

Те ж саме з думами (і не лише з ними). Фольклор, крім іншого, – ще й *мистецтво*, тому в ньому діють закони стилю. А це значить: те, що втрачене в мові,

може затриматися на досить тривалий час у *фольклорному мовленні* (у піснях). У співі релікти не цілком підкоряються динаміці історичних змін мови та мовлення. Життя жанру й стилю керується власними законами – насамперед тими, які діють у сфері емоційно-художніх потреб. Що ж до дум (і билин києво-руського походження), то вказані особливості збереглися в них аж до наших днів. І коли б не трагічний комуністичний, а зараз капіталістичний експеримент, який винищив епічну традицію та знищує патріархальний землеробський уклад села, можливо, що й досі б існували кобзарські братства, і кобзарі та лірники ходили б дорогами України ще й у XXI столітті.

Отже, твердження про генетичний зв'язок дум з епічною традицією Київської Руси слушне. На українському ґрунті внаслідок історичних катаклізмів цей зв'язок було порушено в лексиці та змісті, але він зберігся в композиційній стилістиці. Після сказаного я не буду зупинятися на роз'ясненні того, чому й серед інших жанрів можуть траплятися випадки належності наче б "не до того" хронологічного періоду: сподіваюся, пояснення щодо дум з'ясовує й інші аналогічні явища.

Наступне роз'яснення стосується хронології.

Датування появи жанрів (груп жанрів, родів) фольклору поставлене в залежність від розвитку *мислення* й *мовного синтаксису*. Такий метод правомірний тому, що фігури мислення найкраще простежуються через *мовлення*. Такий підхід до періодизації традиційної музичної культури має значно більше підстав, ніж ті, що пропонувалися досі різними авторами. Слід мати на увазі: періодизація стосується кореневих явищ – тобто, часу зародження жанрів, і насамперед відображає стадії розвитку ритмомелодики та форми[1].

Пояснюється це тим, що наспів значно консервативніший, ніж словесний текст[2]. Він здатен зберігати прикмети часу, як і синтаксис мови. Консервативні елементи в музичному мистецтві взагалі важать значно більше, ніж у мові. До них належать композиційно-синтаксичні явища та їх логічні підстави[3].

Мова насамперед пов'язана із планом *змісту висловлювання*. Тому її *фонетика* та *морфологія* не можуть залишатися незмінними навіть протягом кількох сотень років (як правило, не більше 500). Аналогічно в музиці недовго залишаються незмінними *мелодії* (у багатьох випадках ті чи інші зміни – поява багатоголосся, ладові корекції, мандрівки пісень з одного регіону в інший – відбуваються протягом двох-трьох поколінь). Але *логічна структура* і мови і музики, яка закладена в їх *синтаксисі*, в десятки разів тривкіша у часі.

У музиці, оскільки в ній відсутній план змісту, синтактика є не тільки структурним, але й *виразовим* компонентом, доступним користувачам (виконавцям та слухачам) на *емоційному* та інтуїтивному рівнях. За значенням для комунікації

---

[1] *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика: методологія і методика. – К., 1997. – С. 26–28, 46–54.

[2] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. – М., 1871. – С. 14–30.

[3] *Кремлев Ю.* Очерки по эстетике музыки, с. 190.

ритм і форма у мові перебувають на четвертому плані (після семантики, фонетики, інтонації), а в музиці – на *другому* (після мелодії), причому цей план часто йде в парі з планом мелодики, а в деяких випадках взагалі висувається на *перше місце* – як в речитативних стилях. Названі особливості й забезпечують *музичній формі* стабільність, яка демонструє інваріантність (тривкість) протягом *тисячоліть*.

На хронологічні періоди, вказані у Схемі 8, припадає зародження й розвиток одночасно мовних і музично-синтаксичних конструкцій. Оскільки синтаксис історично більш давній, ніж національна лексика, хронологізація поширюється на синтаксис наспівів і текстів і не стосується мелодики й лексики (так само й змісту – за винятком язичницької символіки, що донесена через століття й тисячоліття у вигляді образних і структурних кодів).

Три вертикальні колонки у Схемі 8 уособлюють хронологічні періоди – три найголовніші історичні епохи. Всередині існувала ще внутрішня циклічність, а в цілому зміни відбувалися постійно, що найвідчутніше позначалося на тематиці, мелодиці, лексиці, і найменше – на синтактиці.

Хронологічні періоди, якщо порівняти їх поміж собою, *стискаються*: перший тривав близько 10 тис. років (певно, що й довше), другий – приблизно 7 тис. років, третій – усього до 500 років (тут, навпаки, можна говорити й про дещо коротший термін). Отже, темпи еволюції мислення й культури різко прискорилися. Це був шлях еволюційний, хоч *Схема 8* змальовує його як стрибкоподібний. У цьому є той сенс, що зримою стає тенденція "геометричної прогресії" в культурі.

Насправді ж усе відбувалося дещо інакше. Подані схематично хронологічні періоди умовно *вичленувані* з історичного процесу. В дійсності ж, не слід забувати, чітких кордонів між періодами не існувало, вони більш-менш плавно переливалися один в óдин, *накладалися* (що, до речі, помітно й у *Схемі 8*: див. 5. Хронологічні віхи). Погодьмося з тим, що сказав В. Єлатов: ніяких принципових меж поміж *жанровою* типізацією і типізацією *емоційною* немає[1]. Таки немає! Як нема їх і між історичними періодами й епохами, як немає "чистого" жанру або "чистого" етносу: *усе в усьому*. Ми скрізь маємо справу з явищами субстрату.

[1] *Елатов В. И.* Мелодические основы белорусской народной музыки. с. 45.

Розділ шостий
Музика

Початок музики

В походженні музики, незважаючи на численні зусилля вчених, усе ще багато неясного і навіть загадкового. Існують гіпотези, але бракує доказової теорії. На сьогодні засвідчено спроби пояснити виникнення музики звуконаслідуваннями, трудовими колективними рухами, магічними танцями тощо, але жодна з них не відповідає на питання генезису *музичного мислення* та *музичної форми*. Серед авторів поглядів на походження музики не менше представників філософії, природничих, економічних, історичних наук, ніж музикології (що свідчить про широкий та глибокий інтерес до теми). Водночас це показник не тільки загальнонаукового інтересу, але ще більше – відсутності загальновизнаної доказової теорії походження музики й музичного мислення[1].

Герберт Спенсер (1820–1903), англійський філософ і соціолог, надавав провідного значення мові, а походження музики (співу) пояснював розвитком інтонацій та акцентів мовлення. Близький до такого погляду Карл Штумпф (1848–1936), німецький філософ і психолог, вважав звукові сигнали (крик, загукування) підставою формування музичних звуків. Англійський натураліст Чарлз Дарвін (1809–1882) виходив з біологічних передумов – впливу статевого добору, де звуки привертали увагу партнера.

Економісти вбачали причини походження музики в соціальних функціях: ритмі праці (Карл Бюхер, 1847–1930); обслуговуванні соціальних потреб – релігійних, військових та ін. (Макс Вебер, 1864–1920).

Значною мірою поділяв такі підходи австрійський музикознавець Ріхард Валлашек (1860–1917). Походження музики він пояснював танцями *виробничого призначення*, але з уточненням: танці були *магічними*. Позиція французького музикознавця Жюля Комбар'є (1859–1916) наближається до теорії Р. Валлашека: він також надавав великого значення первісній *магії*, а інтонації магічних закликів, на його думку, і є джерелом музики.

---

[1] Див.: *Грубер Р.* Всеобщая история музыки. Ч. I. – М., 1965, розділ I "Вопросы происхождения и развития музыкальной культуры в условиях первобытно-общинного строя".

Погляд німецького музикознавця Курта Закса (1881–1959) оснований на так званому *географічному методі.* За його припущеннями, колись на землі існував єдиний культурний центр, звідки духовні і матеріальні здобутки радіально поширювалися на інші частини земної кулі. Це не виключено (землеробство поширювалося з Малої Азії), хоча головні питання: *як* і на основі *чого* формувалися *алгоритми музичного мислення*, і *чому* воно постало саме в тому "єдиному центрі", – залишаються при цій методиці без відповіді.

Автори оглянутих теорій шукали відповідь на генезис музики, спираючись на власні фахові знання, філософські та наукові інтереси. Відповіді торкаються насамперед *зовнішніх обставин виникнення музики.* Погляди мають взаємно суперечливий характер (немає єдиної логічної підстави для їх зведення до спільної теорії). Жоден підхід не ставить і такого магістрального питання генезису музики, як розвиток *синтактики-формотворення*, яка значно випереджала становлення категорій мелодики та музичного ладу.

Відмінність нинішнього дослідження полягає в принципово іншій *основі доказів.* До постановки проблеми походження музики можна рухатися, як це видно, різними шляхами. Однак без наміру заглибитися в закони *мислення* далі "аксіоматичних" положень і суб'єктивних тверджень просунутися не вдається. Що й засвідчили вказані спроби згаданих авторів.

Те, що мова й музика мають не просто багато спільного, але на зорі людства взагалі утворювали *єдиний звуковий потік*, – сучасне аксіоматичне твердження. Процитую Бруно Неттла, у якого погляд на розвиток музики через *диференціацію* єдиного звукового потоку викладено так: "Моя власна теорія основана на положенні, що недиференційований метод комунікації існував за стародавніх часів, і що це не було ні музикою, ні мовленням, але обіймало три загальні властивості: висоту, наголос, тривалість. Фіксована висота була відсутня в ранній формі комунікації; значення тривалості були відносними і ніколи чітко не розмежовувалися; наголоси були нерегулярними, на зразок сучасної прози. Не існувало чіткого розмежування між голосними й приголосними". І далі там же: "З цього раннього методу комунікації, як можемо постулювати, розвинулися два окремі засоби – мова й музика"[1].

---

[1] Music in primitive calture by Bruno Nettle.– Harvard univ. press Cambrrage. 1956, p. 136. Попередником такого погляду є німецький філософ XVIII ст. Й. Г. Гердер. Він вважав, що "першою мовою людства був спів" і що "з такого співу [...] постали

До судження про "єдиний звуковий потік" та його поступову диференціацію можна додати ще ряд аргументів, але обмежуся двома: найдавнішим – і сучасним. Перший – з античності. У давньогрецького історика Страбона (63 р. до н. е. – 19 р. н. е.) є спостережливе і водночас перше *аналітичне* обговорення понять "співати" та "говорити". Він пише: "І той факт, що стародавні вживали слово "співати" замість "говорити", свідчить саме про те, що поезія була джерелом та початком барвистого риторичного стилю. Адже публічне виконання віршів супроводжувалося піснею". Еллінські рапсоди XII–XVII ст. до н. е. (певно, й Гомер) саме *співали-рецитували* власні твори. Страбон не випадково ставить питання: "Чи не є мова терміном, що виражає *родове* поняття, *види* якого – ритмічне та прозаїчне мовлення?"[1] (курсив мій. – *А. І.*) Цей цінний і дуже давній за писемними джерелами факт у фольклористиці ще не обговорювався. По суті, тут стикаємося з першою в історії спробою з'ясувати специфіку мовлення й музики, і, отже, її можна вважати *першою гіпотезою походження музики*. Страбон також запровадив *класифікацію* у межах "єдиного звукового потоку": мова – *родове* поняття, його *види* – ритмічне й прозаїчне мовлення.

Ця класифікація не втратила свого значення й дотепер. Ритмічне мовлення – це і є різновид співу, оскільки, як трохи вище зазначалося, давньогрецькі рапсоди не декламували свої твори, а рецитували і користувалися при цьому лірою.

Ритмічне мовлення (співомовлення) у нас поширене на Гуцульщині. У наспіві "У неділю на Покрову" (прикл. 13) чотири фрази. Перші три містять типові прикмети інтонаційного контуру простого розповідного речення (порівн. зі *Схемою 10*, що подана нижче). Четверта фраза ті особливості "згладжує" за законами тонікально-ладового завершення строфи (щось на зразок пізнішого оперного *recitative secco*. Слід зазначити, що нотні символи у записах таких наспівів не завжди тотожні їх музично-ладовим функціям: це лише одна з можливих спроб переведення мовної інтонації в музичну)[2].

найдавніші поезія й музика..." – *Гердер И. Г.* Трактат о происхождении языка / Избранные сочинения. – М., 1959. – С. 149. Не виключено, що Бруно Неттл пристосував гіпотезу Й. Гердера до власної теорії "єдиного звукового потоку".

[1] *Страбон.* География в 17 книгах / Перевод, статья и комментарии Г. А. Стратановского. – М., 1964. – С. 24.

[2] Співанки-хроніки. Новини / Упоряд. О. І. Дей, С. Й. Грица. – К., 1972. – С. 439. Знаком *соль-дієз* позначено мовне інтонування. Див. також зразки речитативного стилю №№ 48-*а, б, в* у нарисі першому.



На Гуцульщині деякі співаки старшої генерації настільки вільно використовують взаємопереходи мовної та музичної інтонацій, що сам *момент переходу* в живому виконанні сприймається слухачем з деяким запізненням. Зіткнувшися з таким явищем уперше в 1969 році (в Карпатах), я був вражений, оскільки в Степовій Україні, де минули перші два десятиліття мого життя, у народному співові переважала або кантилена, або моторика. Інтонування в умовах степового співу могло бути "точним" або "неточним", однак ніколи (окрім голосінь) не було *музично-мовним* або речитативним. Для мене тоді ж, в Карпатах, стало зрозумілим, що спів у "кантиленно-моторній" манері є усього лиш частковістю, яка ствердилася як "норма" доволі пізно (насамперед в європеїзованій мелодиці), і що між мовленням та співом набагато менше розбіжностей, аніж здається на перший погляд.

Аргумент на користь теорії "єдиного звукового потоку" подає фольклорне виконавство й інших регіонів. Записуючи у 1980-х роках народну музику в Північній Бесарабії (колишньому Хотинському повіті Бесарабської губернії, зараз – східні райони Чернівецької області), я неодноразово стикався із цікавим явищем. Перш ніж розпочинати пісню, співачки радилися, хто буде заспівувати. Нарешті, одна з них зверталася до іншої: "Проказуй ти!" Або: "Хто буде проказувать?"[1] Зрозуміло, в даному разі йшлося не про *мовлення*, а про те, хто буде *заспівувати,* розпочинати спів, але вживалися слова "казати, говорити".

Ці дивовижні факти, між якими 2 тисячі (і більше) років, пояснюють, чому музика Полісся, Підкарпаття і особливо Карпат (Гуцульщина) навіть зараз щедро насичена мовними інтонаціями та прийомами співу мовного походження.

---

[1] У "Словарі української мови" Б. Грінченка (К., 1909, перевиданий у 1959 р.), т. 3, слово "проказувати" пояснене як "говорить, проговорить".

Синоніміка "казати – співати – зачинати" збагачена ще й *командним* значенням цього слова. Часте його вживання ("Проказуй!" "Кажи!" – тобто, *розпочинай*) у співочій практиці призвело до того, що декотрі виконавці використовують ці слова як своєрідний сигнал-упередження, який означає перехід до співу. У деяких випадках це упередження може бути нотоване (слово "*Кажи*" у прикладі 14), а його висотні, ритмічні і темпові характеристики вказують на підготовку уваги та свідомості до ритмо-темпових та висотних характеристик наспіву, який невдовзі, – через секунду-дві зазвучить[1]:

14. ♩=102

Одна

Ка-жи: 1-3.При - ле - ті - ли го роб - ці та сі - ли на зе- м(и) ку,

пий- мо, гос - ті, го - рі - лоч - ку до са - мо - го ра - н(и) - ку.[...]

Співачки, зрозуміло, усвідомлюють, що вони не "говорять", а таки співають. Але вони також інтуїтивно відчувають спорідненість окремих інтонацій або й цілих наспівів *мовній стилістиці.* Спрацьовує традиція багатьох поколінь: чим далі в минуле, тим більше схожості між мовою та музикою; чим архаїчніший стиль або регіон (ритмомелодика дум або речитативно-декламаційна пісенність Гуцульщини), тим сказане про "єдиний звуковий потік" очевидніше. В цілому речитативно-декламаційний стиль у фольклорі – живий релікт тої доби, коли обидва компоненти – мова й музика – вільно "переливалися" один в одного або й взагалі *не розрізнялися*: "співати" було те ж саме, що й "говорити" (про це ж ішлося й у Страбона).

Цей екскурс доводить на сучасних українських матеріалах, що припущення про виникнення музики через дивергенцію єдиного звукового

---

[1] *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина, № 95, с. 193. Такі явища траплялися неодноразово, але в нотаціях я обмежився одним прикладом.

потоку може вважатися центральним пунктом генезису. Розходження ознак мовлення й музики зростало дуже повільно, поступово, доки на досить пізньому етапі еволюції культури (не раніше кінця неоліту, близько 4–5 тисяч років тому) не було закладено звичні зараз основи музики як мистецтва не просто інтонації (мова також надзвичайно виразно й різноманітно інтонується), але інтонування на *ладово-фіксованій основі*, що кардинально відрізняє спів від мовлення.

Тоді ж мали скластися основи подільності (кратності) музичного ритму. Саме основи, тому що межа між мовленням та музикою у фольклорі так і не була подолана з достатньою чіткістю аж до нашого часу. Неозоро тривалий розвиток мови та музики в руслі єдиного інтонаційного потоку (не менше 150 тисяч років, від неандерталоїдів) мав рішучий вплив на майбутнє музичного мистецтва – на виразовість, змістовність і, звичайно, синтаксис. У ранньотрадиційному фольклорі діють прояви саме фундаментальних законів синтаксису. І яскраво відчувається вплив синтагмічної періодичності та серіації на музичну форму, а через модальність – і на інтонаційно-чуттєву сферу музики.

Біля джерел виразовості й ладу

Єдиним звукоутворюючим пристроєм і мовної, і музичної інтонацій є людський голос. Найдавніші інтонації (фізіологічні та емоційні реакції, що супроводжувалися криками та вигуками) мають безумовнорефлекторне походження. Художній світ з погляду фізіології та психології є системою кодування, збереження та відтворення раніш отриманих подразнень. Строфіка фольклору – це не лише художня форма, але передусім наслідок психологічних процесів, що були закарбовані в її структурі та композиції: "У кожному творі мистецтва, але в опосередкованому, "знятому" вигляді проявляються фізіологічні закономірності", – відзначала М. Блінова[1].

Протягом тисячоліть первісна людина накопичувала, відбирала, інтуїтивно систематизувала інтонації спонукання, попередження, за-

[1] *Блинова М. П.* Физиологические основы ладового чувства // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1 / Ред. коллегия: А. А. Гозенпуд и др. – Л., 1962. с. 53.

цікавлення, вдоволення, гніву тощо. З часом із безумовнорефлекторних вони перетворилися на умовнорефлекторні. "Інтонаційні реакції ставали все витонченіші, число їх необмежено збільшувалося, можливості звукового спілкування удосконалювалися. З кожного безумовнорефлекторного кореня наче б зростала ціла серія умовнорефлекторних голосових відповідей"[1]. Сказане стосується *виразової* сторони музичного мистецтва та його витоків.

Але музиці притаманні й інші якості. Б. Асаф'єв визначає мелос таким чином: "наспівність, супряження і динамічність"[2]. Ці ознаки властиві й мові. Наспівність і динамізм – це ознака *виразовості*, про яку щойно йшлося. А ось *супряження устоїв* (або висотних рівнів) – вже якість *синтаксису*, основа музичної логіки й осмисленості. Те, що на ладовій основі зараз сприймається як каденції (незавершеність, завершеність) та їх зв'язки, на зорі людства започаткувалося у вигляді *каденції* та *антикаденції* кінцевих і некінцевих мовних синтагм.

Припущення П. Сокальського, що найперше засвоєними в музиці інтервалами були кварта, квінта й октава[3], спиралося на відомості з акустики та під впливом античної музичної теорії. Схильність П. Сокальського до умоглядних висновків відзначив свого часу К. Квітка,– зокрема, критикуючи ідею про пріоритет пентатоніки[4]. Всупереч кварто-квінтовій теорії походження ладу, як згодом показав К. Квітка, у фольклорі серед "примітивних звукорядів" широко представлено *трихорд* **a – h – c**.

Результати польових обстежень другої пол. XIX–XX століть надали матеріали для уточнень: у звукоряді **a – h – c** по-справжньому стійким є лише нижній тон *ля*. Звуки ж *сі* та *до* – інтонаційно *варіабельні*. Тому запропоновану К. Квіткою ладову схему первісних звукорядів можна підкорегувати таким чином: **a – ↓h↑ – ↓c↑**, де під "стрілочками" слід розуміти "підвищення-зниження". Це не факти *дистонації* чи *дестонації*,

[1] *Блинова М. П.* На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. – Л., 1971. – С. 174.

[2] *Асафьев.* Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – С. 197.

[3] *Сокальский П. П.* Русская народная музыка. – Харьков, 1888. – С. 38–39.

[4] *Квитка К.* Избранные труды. Т. I. – М., 1971. – С. 215–273.

а *варіабельність ступенів ладу.* Для прикладу, в архаїчних наспівах (наприклад, у веснянці "Не стой, вербо, над водою", див. нотн. прикл. 15) немає ні підвищення, ні зниження, а є лише "мажорно-мінорна" невизначеність другого й третього ступенів ладу (що для авторської європейської музики нетипово). У цьому проступає залишковий вплив *природної мовно-музичної* варіабельності, яка утрималася ще від часів "єдиного звукового потоку". Вказівку на "підвищення-зниження" вжито лише як звичну для сучасного музиканта форму пояснення коливань інтонації у межах від чверті тону до півтону (іноді й більше).

Принагідно відзначу, що не лише в піснях обсягом трихорду, але й інших завжди відчувається інтонаційна визначеність *головного устою* (і побічних, коли вони є) при достатньо широкій варіабельності неустоїв. Чуття *устою* простягається під час сеансу запису у талановитих виконавців на весь сеанс. У моїй польовій практиці траплялися непоодинокі випадки, коли співаки виконували *десятки* пісень підряд – різних жанрів, темпів, стилів та ладових нахилів, зберігаючи увесь час (протягом 2–4-х годин!) *абсолютну* висоту першого устою, обраного у першому наспіві. При цьому в піснях виникали переходи у паралельні, рідше – одноіменні тональності, коли того вимагала структура ладу. Головний устій поновлювався при поверненні попереднього ладового стереотипу. Вихід з тональності відбувався найчастіше у випадку теситурної незручності. Якщо у новій тональності ці незручності не виникали знову, продовжувалося утримання нового устою. Так співали на Поділлі Параска Йосипівна Калакай (близько 40 пісень), в Поліссі Агафія Федорівна Чередніченко (70 пісень) та Феня Янківна Галецька (20 пісень) та ін.

Інтонаційна варіативність ступенів ладу, як релікт *мовного інтонування,* підтверджується багатьма прикладами. Один з них подаю – із власних записів зі Східного Полісся. Мелодія зберігає мелодико-ритмічні та виконавські ознаки найглибшої архаїки. Веснянка записана мною у липні 1982 р. в с. Луб'янка Поліського р-ну Київської обл. від співачок Ольги Макарівни Степанчук, Варвари Гаврилівни Дяковської та Фені Янківни Галецької. Кожна мала близько 60-ти років віку[1]:

[1] *Іваницький А. І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору (з жанровими нарисами та коментарями). – Вінниця, 2008. – С. 78.

15. ♪ ≈ 132 Parlando

Усі

Одна

1.Не стой, вер - бо, над во - до - ю,

хо - лод - на во - да пуд то - бо[ю].

Гу!

2. Єй не пи^е^ти^е^, не варити,
Только нелюба йотрави[ти].

Досвід вивчення фольклору вказує, що, напевно, початковим фактором ладоутворення (в сучасному розумінні) був саме *устій*, якому протистояли не кварта, квінта чи октава, а *неустої* (як за функцією, так і за інтонацією). Поява *другого* устою була пов'язана з інтуїтивним засвоєнням причинно-наслідкових стосунків початкового та прилеглого тонів. Очевидно, великосекундова змінність устоїв, поширена в речитативних стилях Гуцульщини (і не тільки), – свідчення про шлях, яким просувався розвиток *стабілізації* ступенів ладу та, природно, обмежувалася модальна варіабельність.

Дуже вірогідно, що саме в діатоніці колись уперше були усвідомлені відношення "устій – неустій" та ствердженої за цим великосекундової змінності – як у прикладах 50, 52 (див.). Поширення великосекундової змінності в архаїчних наспівах та регіонах доводить, що спершу відбувалося усвідомлення *прилеглих* супряжень та устоїв. Це узгоджується з теорією К. Квітки – про первісні оліготонні звукоряди типу a – h – c. Розширення звукоряду та протиставлення віддалених за

висотою устоїв та напівустоїв належить до пізнішого періоду (вірогідно І тис. до н. е. – І тис. н. е.).

Твердження про більш ранню стабілізацію кварто-квінтових устоїв основане не так на вивченні фольклорних матеріалів, як на відомостях з античності. В науці Давньої Греції ці інтервали усвідомилися як наслідок поділу монохорду (це результат інтелектуальних вправ, але в яких стосунках вони перебували з суспільною співочою практикою – достеменно невідомо). Ще менше підстав екстраполювати оволодіння широкими інтервалами в неоліт і тим більше – мезоліт. Інтервали кварти, квінти, октави (про сексту й мови немає – вона й зараз у фольклорі становить велику рідкість) складні для відтворення через віддаленість вершини від основи. В українському фольклорі кварто-квінтова змінність вживається у наспівах порівняно *пізніх* (ліризованого – власне профанного, десакралізованого пласта), і в мелодіях моторних та кантиленних, але не речитативних. Що ж до античної музичної теорії, відомої нам з трактатів, то вона була, як можна судити, досить відірвана від тогочасної музичної практики, становила частину філософії і займалася не так вивченням реальної музики, як побудовою етичних та космогонічних концепцій.

Мелодико-інтонаційний синкретизм

Синкретизм – достатньо відома в науковому обігу (почасти – і в побутовій свідомості) морфологічна ознака первісного мистецтва, що припускає первісну його нерозчленованість на види мистецтва (поезію, музику, танець)[1]. Отже, цим терміном звичайно позначають *жанро-видо-родову аморфність* первісного мистецтва. Почасти синкретизм збережено у фольклорі й досі – як єдність слова і наспіву (іноді – й інших компонентів, наприклад, танкових рухів) у процесі творення-виконання. Немає сумніву, що аморфність та нерозчленованість тою ж мірою поширюються й на інші компоненти архаїчного мистецтва, зокрема – на мелодику. На останнє досі не зверталося спеціальної

[1] *Каган М.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л., 1972. – С. 175–192.

уваги. Очевидно, тому, що термінологію опрацьовували філософи та культурологи, а музикознавці лише запозичили її, вдовольняючись узагальненим значенням.

Матеріали фольклору свідчать, що звуковисотно-ладові пераметри музики слабо усвідомлювалися на архаїчній стадії музичного мислення і зливалися у сприйнятті з фонологічними компонентами мовлення. Інакше кажучи, *мелодія* пісні та *інтонема* мовлення, був час, не розрізнялися. Знадобилися десятки тисячоліть (від початку верхнього палеоліту до епохи бронзи), поки від використання "плинних" інтонем людський слух прийшов до розрізнення власне *музичних інтервалів* (спершу – досить "варіабельних"). Отже, є підстави говорити про первісний не лише жанро-видо-родовий, але й *музично-висотно-ладово-ритмічний* синкретизм. Найістотнішою ознакою цього синкретизму був характер інтонування. Найбільш доказово він проступає і зберігся до нашої пори у вигляді мелодики *речитативного* (або співомовного) типу, хоча й не зводиться лише до неї.

Мелодика існує трьох типів: речитативна, моторна, кантиленна. У фольклорі можна віднайти "чисті" типи речитативності (думи, голосіння, спів гуцулів), моторики (танцювальні пісні), кантилени (гуртові ліричні протяжні пісні, особливо Степової України). Але фольклор зберігає також зразки, де така поляризація типів мелодики відсутня (або слабо виражена): вони можуть накладатися, співіснувати чи навіть перебувати в "ембріональному" стані і виочнюватися в процесі виконання, причому різною мірою у різних виконавців та по окремих регіонах. Особливо часто в обрядовому наспіві на певних його ділянках простежується і речитативність і моторика. Кантиленність у таких наспівах переважно проступає або на устоях у вигляді більш-менш протяглих тонів, або на фінальних тонах наспіву (див. вище приклад 15 – веснянку "Не стой, вербо, над водою", також нижче № 16 "А ми нивку оремо, оремо" з подовженим кінцевим устоєм перед "гу́канкою").

Первісне музичне інтонування спершу зливалося з *мовним*, – тому воно й було речитативним (можливо, точніше – *співомовним*). Не випадково й досі в обрядових наспівах часто присутня "говіркова"

стилістика. Моторні наспіви насамперед супроводжували танці. Моторика була якістю не так мелічною (тобто, власне музичною), як здебільшого інспірувалася зовнішніми обставинами, причинами – виконавським хоризмом, логікою обряду, сугестивними, фізіологічними факторами. Тривалий період моторика існувала у наспівах та піснях, пов'язаних з колективними рухами. Як *музична* якість вона навряд чи усвідомлювалася. Та й зв'язок рухів тіла із наспівом був, напевно, не такий простий. Зокрема, узгодженість рухів танцюючих та музичної ритміки виникла не відразу. Цей процес, як свідчать наскельні рисунки та палеолітичні статуетки, помітно прискорився у верхньому палеоліті лише від мадленських часів (17–15 тисяч років до н. е.). Ці процеси співпадають з бурхливим розвитком мисливської магії, значення фетишів-оберегів, тотемних уявлень, а разом з цим – обрядів і танців (див. фото 19–23, 27–28, 35). Певно, що з мадлена починається поступове опанування ритмічною регулярністю[1].

Ритмічна регулярність спершу мала кристалізуватися на важливих з сакрального погляду ділянках наспіву, – там, де члени роду мали колективними рухами та вигуками *стверджувати* виголошені волхвом сакральні звертання. Це "ствердження" припадало на закінчення пісенно-танцювальних відділів форми і, оскільки виконувалося колективно, виникала тенденція *ритмічного нормування* цих вузлових відділів форми. Хоча від початку цього процесу промайнуло не менше 20 тисяч років, реліктові свідчення досі живуть у фольклорі. У 1983 році в с. Товстий Ліс Чорнобильського р-ну Київської обл. місцеві жінки віком понад 60 років показали мені під час проводів русалок кілька хороводів і серед них – "А ми нивку оремо, оремо"[2]:

---

[1] Підставою для такого твердження є матеріали монографії: *Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. – К., 1981. Див фотоблок. Рис. 12.

[2] *Іваницький А. І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору, розділ "Весна", № 24.

16. ♩= 60

Одна (вільний — Усі — крок) — ритмічний притуп

1. А ми нив-ку о-ре-мо, о-ре-мо.

(вільний — крок) — ритмічний притуп

Зе-ле-на на-ша ру-тонь-ка, жов-той цве[т]. У!

На відміну від умовно-етнографічних постановок на сцені, коли учасники танка йдуть "у ногу" – ритмічно і під музику, в давніх танках крок був *вільний*, ритмічно не регламентований. Неможливо уявити, справді, щоб дівчата ще якихось 300–400 років тому в "кривих танках" крокували чітко "в ногу" і під ритм наспіву. Достатньо переглянути записи та публікації веснянок – і ми зіткнемося з численними проявами ритмічної *нерегулярності*[1]. Досвід переконує: нерегулярний ритм становить нездоланні труднощі для узгодженого руху ніг та відповідного пісенного ритму. Про це ж свідчать і польові спостереження. Зрозуміло, що рух "під музику" (за умов регулярної ритмічної будови строфи) не виключається у веснянках чи купальських, особливо в наш час. Однак це відбувається далеко не завжди – навіть при наспівах, які, здається, добре пристосовані до ритмічного кроку – як у прикладі 16. Слід наголосити, що в язичницькі часи танки мали серйозне *сакральне* (а не розважальне) значення і виконувалися усіма членами роду-племені, в тому числі, можливо, й людьми похилого віку (старійшинами, волхвами). В танках важливою була *магія співу й ритуальних рухів*, але не техніка ніг.

Сучасними прикладами того, що *неузгодженість* ритміки наспіву та рухів ніг колись була природною, є мелодії численних варіантів "Воротаря". Вони мають "кульгаючий" геміольний ритм, який взагалі неможливо узгодити з мірним кроком. Якщо все ж спробувати пройтись

[1] Див.: *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч. І. Збірник / Упоряд. та зред. А. І. Іваницький. – К., 2005. №№ 40(30), 36(17), 45(601), 47(1), 62(68), 88(49), 107(64), 109(70). Те ж саме простежується і в інших збірках, що містять танкові веснянки.

під цей наспів у метрі "на два", з'являться неприродні ознаки синкопованого ритму[1].

17. **Помірно**

Во - ро - во - ро - тар - чи - ку, от - во - ри во - ро - тонь- ка!

Поволі, у згоді з розвитком музичного чуття танець, фізичні рухи вели до опанування кратністю й регулярністю. Спершу це мала бути *парність* – як частковий прояв логіки бінарних структур (дипластій та опозицій) і як почерговий крок лівою-правою ногою. За доби античності було опрацьоване поняття "довгого" та "короткого" складів як часових відношень, і на цій основі склалася теорія античної метрики[2]. Поза сумнівом, схеми античної метрики, що передаються за допомогою сучасних нотних знаків, не мали у той час точного значення "чвертки", "вісімки" тощо (наприклад, "музичний ямб" – ♩♪; дактиль – ♩♪♪ і т. ін. – це умовності, а не мовна чи музична реальність античної музики й мовлення[3]). Схеми відображають лише *приблизне* значення "довгих" чи "коротких" звуків, складів. Причому, це було властиве не лише мелодекламації, але й античному співові. Не надто далі у плані "точної" ритмізації пішло й лицарське середньовіччя з його музичними формулами-модусами, які пристосовувалися до ритму віршів (і навпаки)[4].

Лише в танцювальних мелодіях і піснях ритм ставав чітким. Усе це доводить, що моторна мелодика дуже довго, до пізнього середньовіччя,

---

[1] Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині / Пісні зібрав та упоряд. С. Стельмащук. – К., 1967. – С. 15.

[2] *Сокальский П. П.* Русская народная музыка, с. 293–295.

[3] Дактилічна схема, близька до античного мовлення, може бути проілюстрована українським словом "**поодинці**", де подвоєне "о" передає *довге "о"*. Хоч в даному разі це умовність, тому що довге "о" складається з приставки і першого кореневого "о" числа "один". Однак в українському мовленні довгі голосні часто оживають у кличних формах: "Ма-амо!"

[4] *Неф К.* История западно-европейской музыки. – М., 1936. – С. 31.

поза зв'язком із танцем все ще недосить усвідомлювалася як самостійна якість.

Певно, два оглянуті типи мелодики й були протягом кількох десятків тисячоліть основними факторами інтонаційної виразовості. І не випадково: кожен з них мав за опору *позамузичну дійсність*. Речитативність спиралася на мовлення, моторика – на рухи тіла. Не випадково, знов-таки, і те, що й музика пісень міннезінґерів та трубадурів складалася з двох відгалужень: чітко-метричного (мелодії танцювального складу) та імпровізаційно-плинного, подеколи звукописного чи ілюстративного характеру[1]. Недостатнє опрацювання кантилени у Середньовіччі підтверджується ще й тим, що мелодії "були прикрашені – іноді навіть перевантажені орнаментами ("квітчанням")"[2].

Схожі явища трапляються ще й зараз в українському фольклорі у виконавців старшої (на жаль, зникаючої) ґенерації. У повільних наспівах (здавалося б, кантиленних або близьких до кантилени) співаки та́к прикрашають мало не кожну "ноту", що звуки перетворюються на ритміко-висотні "спектри" із кількох, у свою чергу дуже дрібних звуків. За моїми польовими спостереженнями, таке явище найчастіше трапляється у наспівах повільних весільних пісень (але, звичайно, не лише в них). У багатьох випадках дати точну транскрипцію такої розсіяної на ритмо-мовно-звукові суцвіття "кантилени" неможливо. При прослуховуванні фонограми на повільній швидкості виявляється, що "додаткові" орнаментальні нотки мають *неладове* (!) походження: вони ковзають мимо основного щабля ладу і мимо теоретично можливої хроматики. А багато які орнаментальні групи взагалі "розмиті" у вигляді глісандо.

Варто сказати кілька слів також про виконання цієї орнаментики. За моїми спостереженнями, тут в основі лежить особлива техніка володіння діафрагмою, коли поштовхам діафрагми відповідає вібрація голосових зв'язок, яка відрізняється від звичного звукоутворення. Схоже, під впливом поштовхів діафрагми голосові зв'язки не тримають сталої сили натягу, потрібної для даної висоти, а *то посилюють, то послаблюють* силу натягу. Внаслідок цього й виникає ось така *орнаментальна вібрація*. Ефектові сприяють також часті мікронапруження й такі ж розслаблення діафрагми. Саме у відповідь на її легкі й миттєві удари й виникає невловима орнаментика, яка огортає основний тон цілим спектром додаткових звуків, що наче нашаровуються на нього. Найдивовижніше те, що такий спів показовий не лише для одиночного, але й гуртового виконання. І це також свідчить на користь *архаїки* (збереження колективною пам'яттю давніх прийомів співу).

---

[1] Там само, с. 31.

[2] Там само, с. 34.

Ці спостереження мають пряме відношення до проблеми походження *співочого звука* (не мовного, а саме співочого). І в першу чергу – до пояснення *кантилени.* Адже лиш у справжній кантилені діафрагма не "пульсує" (на зразок вище сказаного), а "підпирає дихання" (термін вокальної педагогіки), через що звук починає "литися". Варте уваги й припущення, що один із *зачатків* кантиленності пов'язаний з *вигуками*[1]. На вигуках *кличного* характеру звук тягнеться, діафрагма стабільно напружена. Отже, та барвистість (справді вражаючої майстерності й художньої сили), про яку йшлося, є, очевидно, нічим іншим, як *реліктовим явищем* епохи становлення кантилени та власне *співочого звука.*

Наступний приклад дає про цей виконавський стиль певне уявлення (зрозуміло, що воно неповне через недосконалості графічних засобів фіксації живого виконання)[2], але попередній коментар, сподіваюся, допоможе читачеві.

18. ♪ = 72

Разом [Coro]

1.Йа в Ка - м'ян - ці грім у - да- рив... Йа в Ка - м'ян - ці

(м о д е л ь)

[1] Див. нижче нотні приклади №№ 69–62, а також нарис із Розділу 3 "Генезис двох типів ладкань".

[2] *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина, № 61, № 61-а. Співали у 1984 р. Надія Степанівна Тимчук, 63 р., та Марія Никифорівна Єременко, 57 р., с. Вороновиця Кельменецького р-ну Чернівецької обл. На нижньому нотоносці подано модель (схему) наспіву. Угорі ж розшифровано наспів тою мірою, якою це видалося можливим. Кінцевий тон в одноголосому виконанні Надії Тимчук був нотою *ля.* Нота *соль* – це осучаснення, яке ввела Марія Єременко.

грім у - да - рив, в Вор'-но - ви - ці

до - щі ста - ли.

Нижче подаю зразок, у якому все, сказане вище, ще більше підтверджується. Пісню "Благослови, Божи" я записав від виконавиці *старшого* покоління. При його розшифровці довелося вжити додаткові знаки, пов'язані з *відносною* точністю нотації (глісандо, "зісковзування", тремоло, морденти типу "здрижань" голосу). Співала Єлена Матвіївна Мельник, 80 років, с. Василівка Сокирянського р-ну Чернівецької області (запис 1984 р.)[1].

19. ♪=84

1.Бла-го - сло - ви, Бо- жи... (и) Бла-го - сло- ви,

Бо-жи, йс о - тец ой йс й ма-ти, сво- ї -му ди - тят -

[1] *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина, № 51, с. 145. Вказівка у збірникові "Разом" означає лиш те, що її дочки намагалися *час від часу* підспівувати, але це не було справжнє гуртове виконання, як у попередній пісні (№ 18). Зараз вказівку "Разом" у № 19 знято, оскільки в даному разі це не фактурна ознака. Ритмо-мелодичну основу наспіву також можна змоделювати: "зняти" розспіви і залишити тільки "мелодичний кістяк" (за зразком попереднього прикладу № 18).



Залишки музично-мовного та музично-рухового синкретизму засвідчені не лише у фольклорі чи середньовічній культурі, але й у свідомості, у сприйманні музики людьми Середніх віків. Показово, що ще в XIII столітті відомий англійський вчений і філософ Роджер Бекон оптимальні умови впливу музики вбачав лише в *єдності співу, жесту й танцю*[1]. У визнанні за музикою видатними мислителями середньовіччя лише *відносної самостійності* проступає інша сторона синкретизму – *синкретизм сприймання*. Для західноєвропейського середньовіччя цілком природним було вторгнення у церковно-католицькі служби простонародних язичницьких ігрищ[2]. У побутовій музиці домінували мовно-речитативні та рухові (моторні) фактори.

Мовно-руховий характер музики був показовий і для давньоруських культових співів XII–XIII ст.: провідною була речитативність. "Вірогідно, – пише М. Успенський, – що колись, у пору становлення осьмигласія, ненотовані тексти в північних збірках XII ст. виконувалися псалмодично, а мотиви, що уклали початок погласицям, вживалися в кінці

[1] Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. текстов и общ. ред. В. П. Шестакова. – М., 1966. – С. 307.

[2] Там само, с. 328. Але це вже ознака занепаду сакрального. Єдність слова, музики і руху збережена й досі на Сході: "Поняття "музика", або "sangita" на санскриті, має три аспекти. Один аспект – це мова; другий аспект – виконання; а третій – рух. Індуси ніколи не вважали науку руху, або танцю, чимось відділеним від музики; вони завжди сполучали ці три аспекти того, що називали музикою". – *Хазрат Инайят Хан.* Мистицизм звука. – М., 1998. – С. 118.

піснеспівів або на окремих ділянках у вигляді мелодичних кадансів"[1]. Погласиці спершу виникли в ролі *мелодичних* (розспівних) кадансів.

Таке ж явище простежується і в давніх наспівах фольклору. Ділянки наспівності або неорнаментоване протягання звука насамперед показові для устоїв та заключних тонів наспіву. У пізніших варіантах піснеспівів М. Успенський відзначає послаблення речитативності та посилення розспівності[2]. На думку М. Бражникова, "у наспівах XII ст. однозначно переважає речитативність та повторюваність звуків на одній висоті", а "головне зменшення речитативності наспівів відбувається у XV ст."[3] М. Успенський датує ствердження кантилени епохою феодальної розпорошеності Русі, тобто XIII–XV століттями: "можна сказати, у цей час знаменний розспів перетворився із псалмодії в широко розвинену кантилену, що відзначалася великим мелодичним багатством"[4].

Процеси ліризації давньоруського знаменного розспіву та фольклорної мелодики співпадають не в усьому. Проте немає сумніву, що це – *єдина лінія розвитку музичного мислення*: в іншому випадкові церковна музика не змогла б сприйматися простим народом, – а саме з метою впливу на найширші кола населення вона реформувалася й створювалася.

М. Успенський та М. Бражников писали про Русь Московську середніх віків. В українській історії відповідні церковно-музичні реформи (посилення ролі кантилени) співпадають з входженням українських земель до Великого князівства Литовського (XIII–XVI століття). Правомірно узяти цей час у вигляді загального хронологічного орієнтиру, коли з інтонаційно-мовного синкретизму розпочалося вичленовування кантилени як мелодичного типу. Для українського фольклору ствердження кантилени слід означити часом XV–XVI століть (у попередні

---

[1] *Успенский Н. Ф.* Древнерусское певческое искусство. – М., 1971. – С. 74.

[2] Там само. с. 88–89. 93.

[3] *Бражников М. В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII и XIII веков. – Л. – М., 1949. – С. 33, 58.

[4] *Успенский Н. Ф.* Древнерусское певческое искусство. с. 148.

століття, а, вірогідно, ще й включно з XV ст., відбувався процес прискореного розпаду первісного інтонаційного синкретизму).

Приблизно у той же час (кінець XVI – поч. XVII ст.) в західноєвропейській професійній музиці епоха поліфонії змінюється гомофонією, яка й ствердила кантилену та респонсорний період (і музичний період взагалі) у вигляді провідних прикмет новоєвропейського музичного мислення. Отже, тільки з XVI ст. кантилена стає новим усвідомленим засобом музичної виразності (і то не відразу і не скрізь достатньо повно, як в церковній музиці та у фольклорі).

Хоча моторика як мелодичний тип визначилася набагато раніше за кантилену, її розвиток по-справжньому розпочинається також з епохи ліризації фольклору (від XVI–XVII ст.). Таким чином, інтонаційний синкретизм (нерозчленованість типів мелодики), що існував понад 35 тис. років, був подоланий у свідомості й співочій практиці завдяки вичленуванню кантилени як вищої інтонаційно-мелодичної, виразової і навіть формотворчої якості музики (завершилося наприкінці XVI – поч. XVII ст. становлення респонсорної строфи). Архаїчна стилістика обрядового фольклору залишилася на історичній стадії початку 2-го тисячоліття нової ери. Однак вона не зникла, а *законсервувалася* – насамперед в обрядових жанрах та в таких регіонах України, як Полісся, Карпати, Підкарпаття – у місцевостях, донедавна "глухих", географічно ізольованих і віддалених від торгівельних шляхів, від історичних та військових збурень. Окремі залишки інтонаційно-мелодичної архаїки трапляються також у Бесарабії. Отже, природні та історичні умови сприяли утворенню цінних культурно-фольклорних резервацій, вивчення яких дає дуже багато для вирішення й розуміння процесів генезису музичного мистецтва та становлення його етнічних прикмет.

Зараз речитативність, моторика й кантилена сприймаються як виразові засоби фольклорної (і професійної, насамперед оперної) мелодики. Це, безумовно, так. Але їх усвідомлення, розрізнення та стильове використання (у фольклорі переважно на інтуїтивному рівні) відноситься до нового часу: від пізнього Середньовіччя до сучасності.

Типи мелодики, особливо речитативність та кантилена, виконали в історії музичного мистецтва ще одну місію: вони привнесли (*перетранспортували*) в мелодію *модальні* властивості, що з певним інтонаційно-формовним і невеликим часовим випередженням склалися у мовному синтаксисі. Звичайно, таке перенесення сталося у "знятому", адаптованому до специфіки музичного мистецтва, вигляді.

Модальність і наспів

У попередньому тексті я переважно посилаюся на модальність *мовлення* і проводжу відповідні паралелі між мовою та музикою. Однак нагадаю: модальність не є *мовною якістю* (так само як вона не є й музичною прикметою). Модальність як відношення *змісту* висловлювання до *форми* висловлювання є функцією *мислення*. Ці ж відношення (про них далі йтиметься) у мовленні й музиці (та в їх обопільних аналогіях) – не щось інше, як вторинний, видовий спосіб реалізації внутрішніх "*ментальних команд*" назовні, у *сферу комунікації*.

На першій, надзвичайно довготривалій стадії розвитку мелодії як специфічно *музичної* якості, коли вона ще зберігала міцні зв'язки з мовленням, модальність формувала *інтонаційний контур* первісних наспівів. *Речитативна* мелодика, розвиваючись, зазнавала на собі впливу трьох головних типів модальності: спонукальної, питальної та (значно пізніше, – з кінця неоліту) розповідної. На *моторний* тип мелосу мовна модальність впливала значно менше.

В українському фольклорі простежуються вказані три види модальності в мелодичних контурах обрядових пісень. На той час, коли відбулося оформлення кантилени, і в мовленні, і у фольклорі провідною стала *розповідна* модальність. В сучасній кантилені немає таких очевидних аналогій з мовленням, які простежуються в речитативній мелодиці. "Нульова" (розповідна) модальність стала тим виразовим фундаментом, спираючись на який музичне мистецтво майже цілком "порвало" зі спільним з мовленням минулим і створило власний логічний та виразовий світ. Два інтонаційні потоки пішли далі кожен власним

шляхом. Але, не слід забувати: вони обидва продовжують спиратися на ту ж саму практику *логічних фігур мислення.* Більш того: при потребі абстрагування будь-який вид людської діяльності можна "очистити" від специфіки і вийти на ті нечисленні логічні фігури, які й забезпечують усі прагматичні, інтелектуальні та духовні види діяльності.

Вище наголошувалося, що в становленні мови як засобу спілкування найважливішу роль відігравала *спонукальна* модальність. Оскільки первісне мистецтво виконувало не естетичну, а ту ж, що й мовна комунікація – *спонукальну* та *сугестивну* функції, в основу перших "музичних сигналів" закладалися інтонації, що спиралися на спонукальну модальність. Спонукальність поширювалася не лише на соціальне спілкування, але й відігравала в магічних ритуалах, у контактах з духами, богами, природою, членами роду-племені велику, без перебільшення – провідну роль. "Пісенна модальність" за змістом впродовж кількох десятків тисяч років (від оріньякської культури до початку 2 тис. н. е.) була невіддільна від магії, а інтонаційно і навіть конструктивно – від мовної модальності. Релікти спонукальної модальності у наспівах фольклору присутні і декодуються ще й зараз.

Переконливіше над усе релікти спонукальності проглядають в загальному контурі обрядових наспівів. Для них є типовим *утримання* певного висотного рівня, "зависання" на певній відстані (найчастіше терції, рідше кварти-квінти) від нижнього устою. "Обертальний" розвиток мелодії (вниз-угору в невеликому діапазоні), постійне "коливання" мелодичного контуру проявляється у модальних спадах та наполегливих поступальних підтяганнях до кульмінаторного рівня наспіву та затримках на інтонаційній вершині мелодичного контуру[1]:

[1] *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч. І. Збірник / Упоряд. та зред. А. І. Іваницький. – К., 2005, № 14 (40).



Така вершина може складатися не з одного кульмінаторного тону, а з кількох, які спільно створюють певний *кульмінаторний рівень* конкретного наспіву[1]:



У цій мелодії утримується "надтонічний" рівень *сі*, який додатково розширюється догори коротким дотиканням тону *до-дієз* (3 і 5 такти). Наспів розвивається хвилеподібно. Можна навести багато схожих прикладів, де чується "зависання" мелодії нагорі, – таке ж, як і під час мовно-горлового кличу у лісі, коли використовується закличний фактор спонукальної модальності (кличу)[2]. Один з прикладів було подано вище (див. № 11) – "Подоляночка". У її мелодії не просто повторюються (серіюються) поспівки, але й відбувається наполегливе "діставання" вершини, – тобто, *звертальний тип мелосу явно магічного походження* домандрував до нас через тисячоліття (зрозуміло, йдеться саме про *типологію*, а не конкретну мелодію і текст, які можуть бути й пізнішого походження).

Такі ознаки численних обрядових наспівів, як оліготонність, як "тупцювання" на місці (тобто, повторюваність інтонацій та поспівок майже без варіаційного розвитку), як настирне прагнення "дотягтися"

---

[1] Там само. № 2 (623).

[2] Див.: Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. Нотний додаток, №№ 6–10, 12–14 та ін.

ще і ще раз до певного *кульмінаторного рівня,* – все це дуже нагадує інтонаційний контур імперативної, кличної мовної інтонації. Що чим більше вслуховуватися в обрядові наспіви, тим переконливішою видається гіпотеза про збереження в них інтонацій спонукальних синтаксичних (модальних) конструкцій.

У наспівах фольклору можна виявити не лише спонукальну модальність, про що зараз йшлося, але й (хоча й значно рідше) також *питальну* модальність. За приклад може слугувати пісня "Ой як, як миленькому постіль слати"[1].



Показово, що мелодія і текст за *модальністю* співпадають. Перші 5 тактів – питальна, 4 останні – ствердна модальність. Зрозуміла річ, цей приклад питально-ствердної модальності в обох компонентах пісні належить зараз до нечисленних зразків. Але у ньому, як в люстрові, відображено *можливість і природність* модальності, яка охоплює і текст, і наспів. А чим глибше занурюємося в минуле, тим *звичніше*, органічніше мала виглядати така паралельність, взаємопов'язаність модальностей тексту і наспіву. І був час, коли взагалі повна відповідність модальностей тексту і наспіву була не просто можлива, але й *єдино можлива*. Лише поволі, протягом тисячоліть ця генетична єдність поступово порушувалася. Дивергенція синтаксичних процесів у мовленні й музиці посилювалася в міру того, як музика композиційно набувала все більше *видових рис*, які й визначили її як окрему форму комунікативної та соціальної діяльності. Але в прихованому вигляді (в діяльності глибоко занурених у підсвідомість фігур логіки) і в мовленні, і в музиці механізми колишньої єдності продовжують діяти. Їх можна декодувати.

[1] Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Г. Танцюра. – С. 47. Лічильну одиницю *чвертку* мною замінено на *вісімку*, інакше темп буде надто метушливий. Усі інші варіанти цієї веснянки мають помірні і навіть повільні темпи. Напр.: Пісні з Волині / Упоряд. О. Ф. Ошуркевич, М. С. Стефанишин. – К., 1970, с. 43, темп **Поважно, сумно.**

Продовжуючи обговорення питань декодування питальної модальності, торкнемося явища, званого в музикознавстві "надтонічним кадансом" (випадок, коли наспів закінчується не на "тоніці", а вище головного устою, як він уявляється європеїзованій звичці сприйняття ладу[1]). Варто розібратися, чи це не є також залишковим свідченням *питальної модальності*?

Такі явища ("надтонічного кадансу"), як пише І. Земцовський, трапляються в білоруських, татарських та піснях багатьох інших народів[2]. "Надтонічні каданси" – це споріднені явища у фольклорі різних народів зовсім не музично-типологічного порядку (хоч би як це не намагалися доводити міграціоністи чи компаративісти). Це *залишки часів магічного мислення* і, можна сказати, епохи *мовно-музичного інтонаційного синкретизму.* Тобто, схожі факти ладового порядку виникли не внаслідок запозичень та міграцій: в них закарбувався етап того минулого, коли вид модальності формував спільний інтонаційний контур *співомовлення,* яке супроводило ритуали, що відповідали потребам сакральної свідомості.

А "спільні" музично-структурні ознаки, які спостерігаються у фольклорі різних етносів (навіть не споріднених, що особливо важливо), склалися об'єктивно, незалежно – як вплив *питальної модальності* язичницьких ритуалів діалогічної будови. Члени роду запитували у божка (духа, віщуна) – ті відповідали. Оскільки питальна форма, незалежно від змісту слів, є досить стабільною за інтонаційним контуром (інтонемою) і завершується *антикадансом* (за музичною термінологією – недовершеним кадансом), вона поступово затужавіла у вигляді наспівів із "надтонічним кадансом".

Модально-синтаксичне пояснення цього явища (втім, і інших) не виключає пошуків також і у сфері *музичної семантики* (чим займалися насамперед петербурзькі фольклористи) – *кличної, величальної* та ін. Слід лиш враховувати, що така надто конкретизована в почуттєвому плані семантика (як "*докір*", "*величання*" чи щось подібне,

---

[1] *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. – Л., 1975. – С. 192, табл. 53.

[2] Там само, с. 149.

почуте сучасним вухом) не завжди може бути доказово стверджена навіть великою кількістю підібраних нотних зразків. Встановлена таким чином "семантика" швидше відповідатиме звичці *сучасної* людини, з європейським естетичним досвідом. Нам невідомо, чи такою вона була кілька тисяч років тому. Навіть у наш час співається немало пісень, де бадьора, енергійна мелодія поєднується з драматичним, а то й трагічним текстом (і навпаки)[1].

Враховуючи сказане, слід наголосити: на сучасному рівні європейської науки правильно буде обмежитися обговоренням *трьох видів модальності* (з часом, якщо метод дієвий, їх можна буде залучити до інструментів історично-генетичного аналізу). Модальність – фактор, далекий від суб'єктивно-смакових оцінок, за ним стоять фігури *мислення і синтактики,* – тобто, комунікативно-мовна реальність, причому – реальність *позаетнічна* (мислення *Homo sapiens* керується єдиними законами).

Найпізніше сформувалася *розповідна модальність.* Епоха її домінування у мовленні співпадає із становленням власне музики та логізованої музичної форми (фольклорної строфіки, форми періоду, тиради тощо). Це також епоха становлення ладових та ритмічних властивостей музики в сучасному розумінні. Розповідна модальність, ставши провідною у мові, стала такою ж і в наспіві. Повної відповідності (але, звичайно, не в буквальному, а в типологічному розумінні) між текстом і наспівом розповідна модальність досягла в *ліричному роді* фольклору (піснях звичайних). Проте, зрозуміло, не в кожній окремій пісні, а в пісенному *роді.* Одночасно мелодія звільнилася від статики і конкретики *кличності, питальності, сугестивності* та отримала нову – власне *художню* – свободу, оперту на музичну логіку.

З проблемою модальності, особливо спонукальної, пов'язані й такі специфічні ознаки, як *динамічна сторона народного співу.* Відомо, що фольклорні виконавці й зараз, по-перше, співають, не вдаючись до варіювання динамічного спектру; по-друге, співають голосно (особливо в обрядових обставинах – як на проводах русалок, на весіллі, у веснянках, в гуртових піснях центральної Укра-

[1] *Іваницький А. І.* Український музичний фольклор. – Вінниця, 2004. – С.. 264–265.

їни), іноді, як здається збоку, – навіть надривно *(надсадно)*. Коротше кажучи, співають без нюансів, напружено, дуже *гучно й кличнo*.

Звичайне визначення освіченими консерваторськими вокалістами такого співу – *крик, форсаж, "на горлі"* тощо. Причому, що цікаво, академічна вокальна школа, того не усвідомлюючи, у цих зовні негативних характеристиках підсвідомо підкреслює генетичні джерела співу як сугестивної спонукальності. Цікаво, що майже тими ж поняттями в деяких місцевостях (наприклад, у Поліссі, на стику білоруського та українського етносів) самі співаки називають міцний звук в обрядових піснях: "*Гукать* весну", "*Кричать* весну", "*Загукувать* весну" та ін. Тобто, присутня та ж *спонукальна модальність* і та ж динамічна оцінка: *голосно, криком, гучно*. Народні співаки усвідомлюють наявність "форсованого" співу, але не вживають динамічних градацій, *доки живе традиція* (це з'являється у сільських співачок, коли вони починають "виступати" на сцені).

Тисячі років тому, коли людська уява населяла навколишній світ дýхами, мавками-русалками, водяниками тощо та сотнями інших персонажів[1], спілкування з ними мало відбуватися за допомогою посиленого, міцного звука: як людина швидше зреагує на владний або потужний зик, на нього (певно, так вважали) відповідно дієвіше мають реагувати й духи та язичницькі божки.

Є. Ліньова справедливо писала на початку XX ст., що "найрізноманітніші повір'я, прикмети, знамення грають ще в житті сільського мешканця Малоросії надиво велику роль. Уся атмосфера сільського життя переповнена елементом чудесного, – чи то вдома, в лісі, у полі чи на річці, – всюди він присутній"[2]. Можна сказати, що Є. Ліньова інтуїтивно наблизилася до розуміння сутності українського менталітету. Про це раніше за неї писали І. Срезневський, М. Костомаров. Проте серйозне обґрунтування таких рис українського національного характеру, як кордоцентризм, міфологізм, було здійснене вже у другій половині XX ст.[3]

[1] *Поріцька О.* Українська народна демонологія у загальнослов'янському контексті (XIX – поч. XX ст.). – К., 2004.

[2] Опыт записи фонографом украинских народных песен. Из музыкально-этнографической поездки в Полтавскую губ. в 1903 г. Евгении Линевой. – М., с. 4.

[3] *Кульчицький О.* Світовідчування українця //Українська душа / Відп. ред. В. Храмова. – К., 1992, с. 53–63, а також інші статті з цього збірника. Про це ж у популярній літературі: *Гримич М.* Два виміри національного характеру / Наука і суспільство, 1991, № 8, с. 27–30.

Отже, міфологічний світогляд зберігався у широких верствах селян ще в XX ст. Що вже говорити про язичницькі часи? З. Евальд підкреслювала магічні витоки не тільки структурних типів обрядового фольклору, але також і характер самого співу – "збереженість у ньому різкого, напруженого тембру – специфічної подачі звука, характерної для ранніх суспільних формацій"[1]. Вона наводить свідчення Курта Закса, який вивчав ще архаїчніші, ніж слов'янські, манери співу: "Там, де ми не маємо справи з "художньою музикою", свідомо розрахованою на чисто естетичний вплив, там, де сутність співу полягає в оглушуванні, приведенні до екстатичного стану, виведенні з рівноваги, – звук голосу прагне якомога далі відбігти від повсякденних інтонацій"[2]. Після чого З. Евальд зауважує: "В історично найбільш ранніх російських селянських піснях цей специфічний тембр також значною мірою зберігся"[3]. І не тільки в ранніх, і не лише в російських.

Отже, специфіка потужного звука властива не виключно українському народному співові. Спонукальна модальність, поставши з потреб первісної комунікації (погроза, тиск, заклик, примус сородича) надалі, в міру формування міфологічних уявлень поширилася на спілкування з природою і світом богів та духів. А згодом, з розвитком мистецтва, структурні та звукові прикмети спонукальної модальності перейшли до традиції. Їх культивування (звичайно, з певними змінами та нашаруваннями пізніших епох) продовжується і в наші дні у манері традиційного народного співу.

У зв'язку зі сказаним постає потреба з'ясувати ще одну річ – причини вузькості амбітусів обрядових наспівів. Вони обумовлені не голосовими можливостями виконавців (в усі часи були таланти з широким голосовим діапазоном), чи якимись іншими факторами, але насамперед потребою *утримати* "кульмінаторну" висотну зону у межах секунди – терції.

---

[1] *Эвальд З. В.* Песни белорусского Полесья / Под ред. Е. В. Гиппиуса. Сост. З. Я. Можейко. – М., 1979. – С. 17.

[2] Там само, с. 17.

[3] Там само, с. 18.

Вузькоамбітусність обрядових наспівів, виходячи зі сказаного, пояснюється доказаво: це потреба обмежити *кульмінаторну зону* двома-трьома сусідніми по висоті звуками, бо саме в такому діапазоні легко *стверджувати спонукальність* і забезпечувати її *потужною* звуковою підтримкою. Саме в цих межах первісні співаки могли, не втрачаючи сили звука, видобувати потрібні "кличі" (і децибели) для відстрашування ворогів та для контактів з духами та богами. Мовна спонукальна модальність за її інтонемою так само характеризується нешироким діапазоном утримуваної кульмінаторної звукової зони, в якій зосереджується *волевиявлення*.

Сказане пояснює методологічну слабкість петербурзької "інтонаційної школи" (зокрема, Ф. Рубцова та І. Земцовського як її відомих провідників). Представники цього напрямку насамперед намагалися відшукати *конкретні емоції*, відтінки почуттів, розкрити зміст почуттів, які начебто зашифровані і "скам'яніли" в інтонаціях наспівів (зокрема, в мелодичному контурі, у поспівках). Нинішнє ж дослідження спирається на *синтаксичні* явища (модальність), – не на змістові, а *надзмістові*, суть яких, за Карлом Юнгом, захована в архетипах підсвідомості.

Однак і пошуки, як вище зазначалося, конкретної образності, а то й змісту, що уособлюється в *звукові*, можливо, не позбавлені сенсу[1]. Але доки переважає

---

[1] Гульєльмо Марконі, лауреат Нобелівської премії, розробляв апаратуру, яка мала уловлювати *голоси з минулого*. Ще 1919 року в інтерв'ю газеті "Нью-Йорк таймс" він сказав: "Якщо послання, котрі були відправлені десять років тому, ще не досягли найближчих зірок, то чому вони, коли туди дістануться, мають раптом щезнути?" // Газ. ВВС, 2007 р, № 52 (317), с. 14, ст. "Город мудрецов". Не виключено, що ідеї Г. Марконі не такі вже й нездійсненні. Спостерігаючи темпи технічного прогресу, не можна заперечувати, що у якомусь більш чи менш віддаленому майбутньому їх зуміють реалізувати.

У випускові популярної "Интересной газеты. Тайны истории" № 22 за 2008 р. опубліковано статтю: *А. Блазнин* "Как аукнется?.." (с. 12–13). Професор Паризького університету Єгор Рєзников займається *акустичною археологією*. Він заходить у печери з наскельними рисунками палеоліту і відтворює голоси бізонів, мамонтів та інших тварин того часу. "Стародавні люди малювали не де-інде, а в найбільш *резонансних* місцях – там, де голос багатократно посилювався, набував особливої звучності і нерідко ставав схожим на рев певної тварини. Професор стверджує, що первісні люди обирали тварину для зображення, *орієнтуючись на слух*: якщо звук нагадував рев бізона – малювали бізона". І трохи нижче: "Рєзников розширює звичні уявлення про первісне мистецтво, яке по'єднувало живопис, музику, театр та релігію". Його експерименти основані на явищі *резонансу*.

звертання до суб'єктивних відчуттів нашого сучасника, – не полишає сумнів: чи могли так точно конкретизуватися наспіви (інтонаційні звороти) 10–20 тисяч років тому, а бодай і тисяча? Одна справа – синтаксичні параметри (типи модальності), інша – дуже конкретний зміст, – скажімо, "святкова" інтонація чи інша конкретна емоція (наприклад, "скарга" женців на втому).

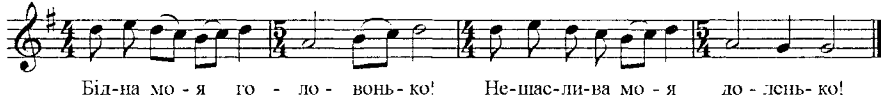
На нинішньому рівні дешифровки фольклору тільки модальність може давати доказові факти формування музичних інтонацій, насамперед спонукальних. А в неоліті, при творенні круга календарних наспівів, вступив у дію *фактор форми,* що й визначило розмежування наспівів на зимові, весняні, русальні, купальські тощо. Але це розмежування здійснювалося *не в образній сфері*, а в *структурі.* Лише з бігом часу структура семантизувалася, "формульність" стала *знаком* певного ритуального ряду – емблемою коляди, весни, купайла та ін.

Ф. Рубцов інтуїтивно наблизився до розуміння диференціації поспівкового фонду календаря. Справді, "святкові" інтонації, інтонації "кличу", "плача", "скарги" тощо нібито й чуються сучасним вухом. Але що, коли такі смислові відтінки інтонації в них (язичників) мали інший зміст? Що, коли ці інтонації мали не емоційне, а *магічне* значення? Тоді наше сучасне сприймання позбавлене підстав. Етнографія все переконливіше доводить, що так воно й було: *смерть* не в усі часи сприймалася як трагедія; *весілля* в часи парного шлюбу виглядало зовсім інакше (дівочої цноти не вимагалося; вагітна, а тим більше жінка з дітьми цінувалася більше за бездітну) і т. ін. Отже, наскільки правомірно вживати вищевказані терміни Ф. Рубцова (та ін.), нехай і в лапках, якщо вони мають не більше як *метафоричний* зміст? Вразливість позиції Ф. Рубцова (й усієї російської "інтонаційно-семантичної"

Якщо існує зв'язок звукового резонансу з прадавнім живописом, то це є непрямим підтвердженням ідей Г. Марконі. До того ж індійська філософія відначально побудована на концепції *невмирущості* звука, а *вібрацію* вважає будівельною основою Всесвіту (Див.: *Хазрат Инайят Хан.* Мистицизм звука. – М., 1998. див. також далі нижче і нарис 8). В закінченні статті "Как аукнется?.." пишеться: "Досі науці не вдавалося відновити мовлення первісної людини, зрозуміти, в яких ситуаціях та за допомогою яких звуків вона виражала свої емоції. Гіпотеза Рєзникова, можливо, допоможе археологам це здійснити – за допомогою резонансних ділянок печер". Будемо сподіватися: декодування *конкретної* звукової інформації в передбаченнях Г. Марконі попереду. А поки що підемо далі дорогою інформативності *логічних фігур.*

школи) – в неправомірності апеляцій до відчуттів та емоцій людини XX століття та зведення їх у ранг історичного (!?) критерію.

Такий приклад. До голосінь на похоронах ми зараз ставимося не інакше як до виразу горя. Мало хто з наших сучасників у наспівах "Коструба", російської "Костромы", веснянки "Маринóчка" здатен припустити наявність поховальних (голосільних) інтонацій. Немає їх і в тексті. В даному разі тут мотив сватання. Між тим вказані пісні і сюжети колись належали до поховальної (поминальної) обрядовості (можливо, до її *профанної* частини)[1]:



Бідна моя головонько!
Нещаслива моя доленько!
Що ж я, бідна, наробила!
Кострубонька не злюбила!
Приїдь, приїдь, Кострубоньку,
Стану, стану до шлюбоньку
А в неділю пораненьку
На лляному рушниченьку.

[1] Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. Записи з голосу Лесі Українки Миколи Лисенка та Климента Квітки. – К., 1971, с. 69. Див. інші зразки: "Коструба": Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року", с. 513–514 (№№ 14–16). Повний текст там само, с. 68 – ігрова тематика смерті Коструба, супроводжувана радістю учасників хороводу. Щоправда, в пісні радість викликана смертю старого мужа. Але це вже новації часу, коли міфологічний підтекст було втрачено і з серйозного родоплемінного ритуалу проводів "посла" у потойбічний світ "Коструб" перетворився на молодіжну розвагу. Слід звернути увагу на типову ритмоструктуру наспіву: (4+4) оформлено як "чотири вісімки плюс чотири чвертки" (модель ритміки ♫♫ ♩ ♩ ♩ ♩). Таку ж ритмічну форму мають *поховальні пісні*, що виконуються в ніч перед похороном хлопця або молодої неодруженої дівчини у Вижницькому районі Чернівецької області (Гуцульщина). Див.: *Мироненко Я.П.* Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: история и современность. – Кишинев, 1988, с. 32–34. Структура "Коструба" вказує на її належність у минулому до поховальної обрядовості. Але наспіви, які дійшли до нас, явно не голосільно-речитативного настрою і складу. Це, зокрема, може пояснюватися *оптимістичним* ставленням до смерті в неоліті (подекуди й до XIX ст. н. е.).

Приїжджає Кострубонько
На сивому кониченьку.

Для сучасного слуху й естетики – це, в кращому разі "лірика", а то й "скоморошина". Тим більше, що у фольклорі завжди можна підібрати мелодію і текст "на свій смак". Наявність етнічних та регіональних, часто суперечливих з погляду європейської естетики, варіантів спонукають до обачливості, – в усякому разі при апелюванні до власних (європеїзованих) відчуттів та смаків.

Язичницькі ритуали, ритуали первісної людини й супровідні *інтонації та форми* відображували різні суспільні й магічні потреби (коляда, купайло, весілля тощо) і, відповідно, мали бути різними. Навпаки, схожість виникала тоді, коли у змісті ритуалів містилася певна *тотожність* (або дійсна, або *уявна* – що для людини неоліту було однаково *реальним*).

Згідно з Д.-Д. Фрезером, логічною передумовою магії – як контагіозної (наговір на слід, волосся тощо), так і гомеопатичної (чаклування над антропоморфною копією суб'єкта) є несправжня асоціація ідей. Вона має в традиції незчисленну кількість варіацій. В українському фольклорі також існує своя несправжня асоціація ідей: один і той самий тип ладкання вживається в ролі обрядової мелодії і у весіллі, і в жнивному обряді. Тут небезпідставно можна підозрівати *ототожнення* весілля з жнивами через спільність понять *запліднення, народження* та *відтворення* – відтворення людини і збіжжя. Людина народжується через весілля, "засівання" жінки; зерно нового врожаю є наслідком засівання ріллі. Без врахування несправжньої асоціації ідей факт побутування одного й того ж типу ладкання у таких, здавалося б, відмінних обрядах (весілля і жнива) не знаходить переконливого пояснення[1]. Запропоноване пояснення спирається на особливості *міфологічного мислення* та *антропоморфізацію* світобачення пращурів сучасних українців.

Тут і слід вбачати коріння й причини утворення "формульних" інтонацій. Не виключено, що окремі поспівки дійсно складалися під

[1] Див. докладніше нижче у частині третій, нарис сьомий, а також в публікації: *Іваницький А. І.* Езотеризм обрядових наспівів // Етномузика-3. Збірка статей та матеріалів на честь 60-річчя Б. Луканюка /Упоряд. Ю. Рибак. – Львів. 2007. – С.28–42.

впливом ведучого в даному ритуалі почуття (відчуття, емоції, настрою, магічної спрямованості). Слід лише остерігатися уособлення нашого сприйняття з відчуттями далеких пращурів.

Підведемо короткий підсумок. Два види модальності – спонукальна та питальна (остання меншою мірою) – були за умов магічної обрядовості провідними (божків або ж запитували, або просили, а то й *змушували* – відомі факти покарання личин ідолів, які не виконували побажань). Звідси й "надтонічні" каданси – як частковий прояв *питальної модальності*; звідси й *напружено* утримуваний кульмінаторний рівень багатьох архаїчних наспівів: як "калькування" спонукальності, імперативу (звертання до богів, духів, до добрих та злих сил, які керують світом). Отже, інтонаційні контури, повторюваність інтонацій, висока частотність використання *кульмінаторних тонів* у наспіві – все це прикмети домінування в язичницькій обрядовості різновидів модальності – як відношення змісту і форми.

Логічні основи музики

Це головний параграф пояснення генезису музичного формотворення. Попередні історико-теоретичні підстави розділів "Мислення" та "Мова" виводили на з'ясування видової специфіки музичного мистецтва.

Якщо подивитися на народну музику з позицій логіки, її можна порівняти з ландшафтом, де чергуються рівнини й узгір'я, освітлені яскравим сонцем. "Узгір'я" – це опорні фігури логіки: бінарність, серіація, групування, класифікація, симетрія. А хвилясті тіні, що біжать по рівнині і утворюють найвигадливіші обриси, – це багатоманітність музично-фольклорної строфіки.

Строфа є основною композиційно-структурною одиницею музично-пісенної форми. Різновиди строфічної будови, що використовуються в українському фольклорі (починаючи від складочислових розмірів та закінчуючи варіантами ритмоінтонацій "вглиб строф" у рамках однієї пісні), в тому числі строфоїди, утворюють ряд з сотень форм (точне число ще не підраховане). Величезна різноманітність строфіки – не просто винахідництво. Це наслідок еволюційного відбору, який діяв кілька тисяч років і містить різноманітну інформацію: семантичну, хронологічну, регіональну, жанрову, ритмічну, мелодичну, ладову (до речі, у фольклорі є форми, на визначення яких впливає лад, чого майже не

трапляється у професійному мистецтві). Строфіка українського фольклору (як і будь-якого іншого) становить сукупність форм, що поступово ускладнювалися: від співомовних інтонацій "домузичного" типу – до побудов, що нагадують музичні періоди (а подекуди й складніші форми) авторської музики. Ряснота строфіки та винахідливість компонування фольклорних творів захоплює, і разом з тим породжує безліч запитань, в тому числі у сфері логічного й семантичного декодування.

Щоб відповісти на них, необхідно з'ясувати історичні зв'язки логіки, мовного й музичного синтаксису. Для зовнішнього погляду ці стосунки у композиційній системі фольклору далеко не очевидні. Заклавши операційні підвалини культури, вони "занурилися" протягом тисячоліть вглиб механізму піснескладання, а почасти й підсвідомості. Протягом десятків тисяч років застигала плинність, імпровізаційність все більше спиралася на інтуїтивне чуття архетипу, колективний досвід відзначав і відбирав повторювані логічні фігури. Вони відливалися в композиційні кліше, які ставали тим універсальнішими, чим більше віддалялося мистецтво від палеолітичних витоків. Створювалася *системна* взаємодія: образно-смислових (тропи, семантичні формули зимових, весняних, літніх, весільних та інших наспівів), інтонаційних (виразність тексту й наспіву), ритмічних (оформленість структури та зв'язків слова й музики) параметрів. Але в усіх випадках базовою основою формотворення залишалися *бінарні структури*: від них усе розпочиналося і вони ж з'єднують усі елементи форми в ціле.

У матеріальному світі бінарність проступає майже скрізь: від мікрочасток до мегасвіту. Атом: ядро та електронна оболонка; молекули: право- та лівобічні; клітина: поділ за дихотомічним принципом; жива природа: протиставлення двох статей. Нарешті, робота психіки спирається на два процеси – збудження й гальмування.

В музиці найістотніші ефекти виразовості основані на опозиції: зміна темпів, динаміки (форте – піано); поляризація мажору й мінору; у настрої – "весело" – "сумно" і т. ін. Уся багатоманітність відтінків розташовується, по-перше, між цими (і такого роду) полюсами; по-друге, вони можливі саме тому, що сприйняття постійно утримує на рівнях як

свідомості, так і підсвідомості "óбрази" *крайніх точок* (бінарних опозицій), між якими переливається безперервний рух у той чи інший бік.

Музична побудова стає формою тому, що містить *опозицію:* верх – низ; устій – неустій; короткість – протяглість; далі – опозиція тембрів, динаміки і т. ін. Елементарним музичним зворотом може бути *двозвукова* (або більше) інтонація, одна опозиція або декілька, які утворюють композицію. Кожен член опозиції може бути простим або складним.

"Щедрик", відомий в обробці М. Леонтовича, видається на перший погляд елементарною побудовою з чотирьох звуків (див. нотний прикл. 8). Але в ньому у хрестоматійному вигляді представлено базові логічні фігури (дипластії, комбінації бінарностей, серіації, симетрійні явища у вигляді ритму дроблення з об'єднанням), які складають основу мислення сучасної людини в усіх ділянках ментальної й матеріальної практики. Це свого роду звід логічних фігур, опрацьованих і засвоєних гомінідами протягом понад мільйон років (сказане стосується не лише "Щедрика", але музичної фольклорної спадщини сучасного людства в цілому[1]).

Чотири звуки "Щедрика" можуть групуватися в різних комбінаціях:

а) один проти трьох: ♩ → ♫ ♩ – як перший "сильний" проти трьох "слабких";

б) довгі проти коротких: ♩ → ♫ ← ♩;

в) неустій *сі-бемоль* проти устою *соль* тощо.

г) звук *сі-бемоль* проти *ля*;

ґ) звук *ля* проти *соль;*

д) як дві бінарні опозиції: звуки *сі-бемоль* і *ля* (за висотністю) – проти двох наступних *ля* і *соль* (інакше, тернарна фігура з єдиним центром *ля*);

---

[1] Сучасні музиканти інтуїтивно відчувають величезну давність опорних структур (бінарних опозицій, композицій бінарностей, серіацій та ін.), що утворюють кістяк певного наспіву (того ж "Щедрика"): "Народне першоджерело хору належить до найстаріших зразків українського фольклору" (*Завальнюк А. Ф.* Микола Леонтович. Листи. Документи. Духовні твори. – Вінниця, 2007, с. 57). Зараз, коли в "Історичному синтаксисі" проведено декодування логічних фігур мислення, зокрема й музичного, з'явилися підстави для з'ясування часу цієї давності.

е). звуки *сі-бемоль, ля* і *сі-бемоль* (чвертка, вісімка і вісімка) проти *соль*[1].

Враховуючи, що на 4 ноти (звуки) постійно припадає ціле слово (або смисловий зворот типу "*щедрик, щедрик*", "*стала собі*" та ін.), існує в "Щедрику" також комбінаторика, де взаємодіють *мовні* та *музичні ряди*. Вони у свою чергу нараховують десятки (в інших зразках – сотні, а то й тисячі, як в думах) комбінацій. В ряду *слово і музика* постають також дуже мінливі та складні опозиції ритмічної та мовної (часокількісної, висотної та силової) *акцентуації*, – не кажучи вже про окремий мовно-віршовий ряд, де стикаються, комбінуються *фонемні, морфемні* та *синтаксичні* явища.

Бінарні (складені з двох елементів) структури утворюють різні комбінації: тернарні, квадратні, п'ятичленні, семичленні тощо (коли накладається кілька бінарностей).

Однак зворот-інтонація, хоча її й можна вичленувати з ряду (з комбінації-поспівки), не формується і не існує ізольовано як одинична. Для її виникнення необхідні обов'язкові умови, а саме: *існування ряду.* З аналітичною метою можна вичленувати (що ми й робимо) чотиризвукову інтонацію "Щедрика" *із серії* (тобто, з послідовності її повторень – мінімум 8 повторень, які вибудовують *дворядкову строфу*

[1] Можна цей ряд продовжити. Зокрема, є ще опозиція "Януса" – дзеркальне протиставлення хореїчного ритму ♩ ♪ ямбічному ♪ ♩ (і це зовсім не парадокс). Де певність, що народні співаки мислили так, як метризував "Щедрик" у власній обробці М. Леонтович – $\frac{3}{4}$♩ ♫ ♩? Зовсім не виключається $\frac{6}{8}$♩ ♪ ♪ ♩ (варіанти такого метроритмізування засвідчені. Зокрема, про таке виконання на Поліссі мені розповідав Б. Луканюк). Нарешті, можна піти й далі. Як відомо, кожна чвертка потенційно містить дві вісімки, і вона сама в собі, у "прихованому" вигляді містить *дипластію* ♩ = ♪ + ♪ – тобто аналіз логічних фігур, які утворюють чотиризвукову інтонацію "Щедрика", можна продовжувати. Їх кількість з урахуванням взаємодії ритміки, висоти і комбінацій бінарностей сягає двох десятків. А якщо порахувати потенційне дроблення чверток на вісімки і дипластії, які при цьому виникатимуть, то кількість комбінацій збільшується майже удвічі. Навіть якщо обмежитися тільки наведеними задля ілюстрації прикладами ритмічних та висотних комбінацій, можна впевнитися, яка несподівано складна і узгоджена в найменших деталях *логічна система* керує цим із зовнішнього погляду простим мотивом із чотирьох нот. Між тим, на схожу комбінаторику спираються алгоритми комп'ютерних програм.

тексту). Повторення таких строф у свою чергу утворює *серію куплетів* – те, що, врешті, і називається *піснею.* Але в тому-то й справа, що *поза рядом*, поза серією чотиризвукова інтонація "Щедрика" (чи якась інша) не могла би виникнути ніколи.

Ряд, утворившися з повтору, "ланцюжка", далі з необхідністю "вмикає" механізм більш високого рівня логіки – *серіацію.* Інтонаційний зворот формується як *член ряду* одночасно (одномоментно) з виникненням *серіації.* У серіації діє опозиція членів ряду, виникає їх *групування* (звичайно "по два" або "по три" – тобто, парне і третне). Між членами даної групи також встановлюються бінарні або тернарні відношення. Але не тільки: в серіації з групуванням виникає вже нова якість – *синтаксичні зв'язки.* Цей процес в музиці такий же, як і в мовленні: мовний потік складається не з окремих слів, а членується на *синтагми* та *інтонеми* – на смислові ділянки, на слова (в останню чергу – як випадково-варіабельне явище).

Таким чином, обов'язковою умовою для виникнення і звороту-інтонації, і елементарної форми є *серіація.* В узагальненому плані у пісні можна виділити три основні види серіації:

1) двоїчність *ритму* (довго – коротко, сильно – слабо);

2) серіацію *сегментів* (синтагм) у строфі;

3) серіацію самих *строф* у багатокуплетній пісні.

Не випадково, отже, що найбільш раннім (і досі найпоширенішим у музиці) способом розвитку є *повтор* (у тому числі й варійований, який виникає внаслідок дефектів пам'яті або як схильність до експресії та імпровізації). Так, зокрема, побудовано більшість давніх магічних наспівів. Задля прикладу можна узяти щедрівку з архаїчного регіону (Малорита на Берестейщині), в ній чітко проступає *ініціація заворожування* майбутнього врожаю. Навіть незалежно від словесного тексту, наспів, побудований на *серіації*, має відчутно навіювальний – *заговірний* характер[1]:

[1] *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч. 1. Збірник. № 284(191).

24. Moderato *Ганна Козицька*

Ва-си-льо-ва ма-ти на но-во-є лі-то, жи-то,пша-ни-цю,
пу-шла ку-го-та-ти ро-ди, Бо-же, жи-то,

7
го-рох, са-чо-ви-що, вся-ку пащ-ни-цю, з єд-но-(г)ю ко-ло-соч-ка бу-де жи-та

14
боч-ка. В клу-ни мо-лит-но, в діж-ці не зи-хид-но, дай, то-бі, Бо-же,
син-ків же-ни-ти,

21
па-не ґос-по-да-ру, го-ріл-ки на-гна-ти,
до-чок по-да-ва-ти, пи-ва на-ва-ри-ти.

Далі без мелодії:
"Кугу! Кугу!
Дай тобі, Боже,
тоє, що стоїть на рогу!"

Якісні опозиції (верх – низ, голосно – тихо, коротко – довго тощо) та серіація-групування як основа форми були найважливішими здобутками людства в галузі музики (і не тільки). Їх за значенням можна порівняти з опануванням початками мови. Епоха, коли закладалися ці начала, поринає в минуле не менше як на 30 тисяч років (це при дуже обережному ставленні). Враховуючи ж, що ще в мустьє (близько 150 тис. років тому) людина вже оволоділа вогнем, почала будувати житло, облаштовувала ритуальні поховання, а її мисленню були доступні деталізовані поняття, можна припустити, що яскравий злет мистецтва у верхньому палеоліті не виник раптово, а був підготовлений за попередні 100–150 тис. років. Тобто, оріньяк – початок верхнього палеоліту, однозначно свідчить про оволодіння серіацією-групуванням як *єдиною для усіх видів діяльності фігурою мислення* – у мові, образотворчому мистецтві, музиці, танці, технологічному виробництві.

У верхньому палеоліті фігури логіки у вигляді серіацій простежуються в матеріальній культурі. Це серії ромбів, меандрів, зиґзаґів та інших повторюваних зображень[1].

Безумовно, музична висота й ритмічна тривалість у мистецтві періоду оріньяк – мадлен розрізнялися непевно. Стабілізація їх відбувалася дуже поволі. При цьому величезну роль мало відігравати *колективне* виконавство (щоразу "навпомацки" у напрямку все більш ритмічного, все більш узгодженого танцю-співу – так протягом десятків тисяч років).

Варто ще раз звернутися до "Щедрика" (зрозуміло, не конкретного наспіву, а *формотворчих принципів.* "Щедрик" – лише зручна й широко відома "наочність"). Наявність у "Щедрику" парності ритму, оліготонової ладової будови та серіювання мелодично-ритмічної поспівки – це ті ресурси, які сформувалися не пізніше мезоліту. Зрозуміло, що текст цієї щедрівки, судячи з лексики, було складено в XIV–XVI століттях (а то й пізніше). Елементи музичної структури "Щедрика" старші за його текст принаймні на 10 тисяч років – вони такі ж давні, як і *структура* простого речення.

Обряд і мистецтво виникли у верхньому палеоліті одночасно (а їх зачатки ще в мустьє) – це було первісне *синкретичне дійство.* Обрядовий хоризм справляв організуючий, "заворожувальний" (сугестивний) вплив, сприяв єдності почуттів членів роду та забезпечував опанування логічними фігурами. Колективні танцювальні рухи і спів (співомовлення) створювали умови для чергувань пропорційних відтинків часу, для виникнення серій з поступовим усвідомленням групування "по два". Тому на певному етапі опрацювання музичної специфіки та симетрії мусив встановитися й визначатися ритмом *принцип парності*[2].

---

[1] Приклади з Мізинської стоянки, Україна, мадлен, у книзі: *Бибиков С. Н.* Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта, с. 82, рис. 2 – лопатка мамонта з "ялинковим" мереживом; с. 69 – шумовий браслет з серіаціями карбувань (див.також фотоблок, світлина 28), та інші численні зображення на сторінках книги.

[2] Як реалізація в музиці (мистецтві) дипластії як логічної фігури, яка була засвоєна ще археоантропами не менше як 800 тис. років тому. Тернарність (в ритмі та метрі) почала формуватися, очевидно, в неоантропів (близько 150 тис. років тому). Трипластії

Рецитації співомовлення, основані на *нерегулярності* ритму і керовані *акцентуацією* та *складочисленням тексту* (як це маємо в українських *думах*), були першим, власне навіть *домузичним* опануванням *звука*, "вправами" з оволодіння факторами протяжності, ритмічної й висотної контрастності. Описані прикмети були характерні для епохи *простої серіації* у формі і *співомовлення* у мелосі.

Наступний крок в розвитку музики був пов'язаний з розвитком здатності до розрізнення *класів інтонацій* (поспівок). Від серіації з однієї ритмоінтонації (точної або варійованої неусвідомлено) поступово здійснився перехід до серіації з двома групуваннями (двома відмінними музичними зворотами)[1]. Відтепер у серіації утворюються "клас А" групувань та "клас Б" групувань. Інакше кажучи, наспів спершу будується на повторі першого (клас А), а потім – другого (клас Б) сегмента (музичного звороту, музично-текстового звороту, фрази, мотиву, пісенного коліна, музично-синтаксичної стопи і т. д. – це все "варіації" теоретичних спроб пояснити форму "пісенно-будівельної цеглинки"). Яскравих реліктів цього принципу формотворення немало в українському календарно-обрядовому фольклорі[2].



археоанроии не опанували, оскільки їх мисленню не були доступні явища комбінацій бінарностей. А взагалі *симетрійно-мірна* третність в метроритміці остаточно могла бути опрацьована лише наприкінці неоліту у зв'язку зі стабілізацією довгих голосних (як у давньогрецькій мові).

[1] Класів може бути не два, а більше, що в принципі нічого не змінює. Це все одно серіація класів: ААА, БББ, ВВВ тощо. Але спочатку класів, певно, було не більше двох (що і досі простежується у східнослов'янському фольклорі).

[2] Народні пісні з голосу Лесі Українки та з її співу, с. 131–132.

До речі, саме із почергової серіації з класифікацією двох музичних фраз, коли пізніше включилася *симетрія,* на базі простої серіації (з необмеженою кількістю повторів) виникла форма так званої "пари періодичностей"[1].



Ця форма особливо поширена в росіян. Але індоєвропейське її коріння сумнівів не викликає (вона не чужа й західним слов'янам, хоча у них трапляється нечасто і в зміненому вигляді). "Пара періодичностей", відома в сучасних записах фольклору, з її язичницьким прообразом має, однак, лише логічну спільність, але не ритмічну й тим більше не ладову. Її передумовою стало засвоєння на підставі групувань принципу *парності* (ще в палеоліті).

Парність взагалі належить до найрозповсюдженіших психологічних стереотипів. Наприклад, у текстах фольклору вона так само поширена. Або у вигляді повтору[2]:

Наша піч регоче...
Наша піч регоче,
Короваю хоче (тощо).

Славен вечір, дивен вечір,
та рано-рано,
Славен вечір, дивен вечір,
та ранесенько...

[1] *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч. 1. Збірник, № 76(50).
[2] Весільні пісні. Кн. 1, №№ 236, 301.

Або повторів у вигляді ускладнених форм тавтології, синоніміки чи паралелізму[1] (варіанти повторності набрано *курсивом*):

Чого я плачу, чого жалую?
В чім моя недогода?
Ой чи жаль мені *мого батенька,*
Чи *подвір'ячка свого?*

Ой не жаль мені *батенька мого*,
Ні *подвір'ячка свого;*
А як жаль мені *погуляннячка,*
І свого *прибираннячка.*

Ой у городі два василечки,
Ой *який вирвеш – пахне,*
Ой у Галочки два братічки,
Ой *який вийде – плаче.*

У першому прикладі повтор завуальовано під різновиди *тавтології* (плачу – жалую), *синонімії* (погуляннячко – прибираннячко), *переліку* (батенько – подвір'ячко). У другому застосовано поширений у фольклорі зачин пісні через *паралелізм* (в даному разі – і образний, і синтаксичний). Засіб паралелізму – це, по суті, *варіювання* того ж таки *принципу повтору*, але через зіставлення (як правило) зооморфно-пантеїстичних та антропоморфних образів (у горóді – у Галочки; василечки – братічки; пахне – плаче). Тобто, з погляду логіки усі засоби тавтології, синоніміки, паралелізму та ін. є не щось інше, як *серіація, повтор.* Єдина логічна підстава – *фігура серіації* – лише вуалюється різними *лексичними* засобами.

По суті, ледве не вся образна й ритмічна система фольклору спирається на різного роду *періодичності* (повтори, варійовані повтори, видозмінені повтори – як паралелізм, тавтологія, синонімія та ін.; ритміка текстів основана на співмірності складочислових груп-сегментів; ритм наспівів утворюється з чергування, тобто повторюваності, сегментів і рядків. Кожен з них складається з ритмічних одиниць, що об'єднуються в стійкі конфігурації: ♫ ♩ ♩; ♫♫ ♩ ♩; ♫♫; ♩ ♩ ♫ ♩ ♩ і т. ін.). І багато які з цих засобів є не щось інше, як форма *видової реалізації*

[1] Там само, №№ 316, 802 та ін.

комбінацій бінарностей, серіювання, групування, класифікації – головних "підстилочних" фігур логіки.

Застосування різного роду *періодичностей* показове не лише для фольклору, але властиве усім видам художньої діяльності людини – танцеві, образотворчому мистецтву, ремеслам, музиці, поезії, сучасному дизайну, матеріальному виробництву та ін. У мистецтві ця стилістична основа простежується від верхнього палеоліту до сучасності. Але особливого творчого сплеску серіації досягають у розписах неолітичної кераміки. Серіації – це опредмечення в матеріальних залишках здобутків логічної та художньої свідомості. Такого ж логічного рівня досягнення, поза сумнівом, були властиві й тодішній музиці.

В епоху переходу до осілого землеробства і, певно, ще до початку розпаду індоєвропейської спільноти стався наступний якісний стрибок: склалися *інтонаційні та структурні архетипи* музично-обрядового фольклору. Вони збережені у його стародавніх (неолітичних) нашаруваннях і діють донині. Явища типологічної спільності, що простежуються у фольклорі сучасних народів Європи (наприклад, колядні структури), за інших обставин просто не підлягали б ніякому поясненню. Однак головні складові *пісенних типів* (складочислення та ритмічна форма) мали бути відпрацьовані ще раніше – за епохи переважання серіацій без класифікації (або, інакше кажучи, як простих періодичностей). Саме в серіації, у повторюванні кристалізувалася *форма.*

Продовжувався цей процес і в наступній, більш складній фігурі – *серіації з класифікацією.* Вона нашаровувалася на таку фігуру логіки, як проста серіація, й поступово набувала вигляду формотворчої моделі: відбувався процес звільнення співомовлення від аморфності мовного ритму. Під впливом магічних, обрядово-ритуальних потреб наспіви інтуїтивно відбиралися, сортувалися, приурочувалися й табуювалися. І чим більше виникало відмін в кожній групі від інших, тим усе чіткіше індивідуалізувалися *знаково-ритуальні форми* групових мелодій: вони *типологізувалися.* Так, на момент розпаду протослов'янської спільноти (наприкінці II тис. до н. е.) вже мали існувати перші майже "чисто музичні" логічні структури, які ми зараз називаємо "пісенним типом"

(за їх мнемонічною сутністю ці структури є "прес-штампами" колективної пам'яті).

Виникнення структурно стійких фраз-мотивів (їх типів) відкрило наступну можливість – їхнього *комбінування.* Аналіз архаїчних шарів фольклорних обрядових наспівів вказує на те, що вони ніби як *складаються, комбінуються* з досить автономних інтонаційних побудов. У деяких випадках може виникати навіть відчуття певної "штучності" обрядової мелодики. І це, треба підкреслити, зовсім не звичка "європейського вуха" сприймати так традиційну календарну музику. В ній дійсно не завжди існують (принаймні як на *сприйняття*) арочно-дистантні зв'язки між окремими інтонаційними зворотами (фразами, мотивами, сегментами, музичними реченнями). Створенням обрядових наспівів (принаймні, їх прототипів) керувала логіка серіацій, групувань та класифікацій. А для цих "підстилочних" фігур характерне *накопичування, повторюваність* і слабкість дистантних зв'язків між складниками форми.

Саме тому обрядова приуроченість породжувала не так естетичну якість (не індивідуалізовані мелодії, як пізніше в ліриці), не мелодії "широкого дихання", а *коди емблематики,* які включали (і включають) обрядову, смислову, звукову, рухову образну специфіку, що покликана *запускати відповідні ритуальні асоціації.* На перше місце висувалася *функція* (танцю, музики, співу, обряду тощо). Тому замість "художності" панувала *сугестія* (навіювання), замість естетичного почуття – *рефлекторність* (подразнення нервової системи майже на фізіологічному рівні).

Останній крок в оволодінні вищою фігурою логіки і музичної форми було зроблено зовсім недавно. Процес розпочався у II–I тис. до н. е., але його *музичні наслідки* з'являються лише у фольклорі пізнього середньовіччя[1]. Це оволодіння *гіпотаксисом.* В музиці така фігура

[1] Показова думка В. Вернадського про поступ людського пізнання (а створення музики й музичної форми – це одна з ділянок інтуїтивно-дослідницької праці інтелекту): "Порівняно з тривалістю існування людства мізерні ті дві з половиною тисячі років, вісімдесят – дев'яносто поколінь, де ми можемо простежити три стрімкі піднесення наукової свідомості. Вже нині ми можемо науково вивчати декілька, не менше семи-

набула виду *респонсорності* (питання–відповіді між каденціями або *причинний* характер побудови *інтонаційного контуру* першого речення, що обумовлює потребу в другій, наступній частині наспіву). І одночасно починають закріплюватися у вигляді композиційних прийомів такі масштабно-синтаксичні структури, як об'єднання, дроблення, дроблення з об'єднанням[1] та ін.

Специфічним проявом серіації з класифікацією є сама *жанрово-родова система фольклору*. Насамперед – система *обрядового роду*.

І це також не випадково: обрядові жанри, особливо календар, склалися за епохи цілковитого панування в усіх видах людської діяльності "підстилочних фігур" логіки, і насамперед – серіації з класифікацією. Природно, структурування музично-обрядових форм творилося інтуїтивно. Тим більше вражає внутрішня логіка і визначеність семантичних кодів обрядового фольклору.

Семантичним і структуротворчим знаком кожної фольклорно-ритуальної системи є *етнографічний комплекс*. Все, що в нього входить (атрибутика, зміст, рухи, наспіви, час та обставини виконання), повинно відзначатися *упізнаваністю* у зв'язку з *даним* обрядом. Інакше б колядки, наприклад, співалися на весіллі і взагалі будь-коли, а це означало б *відсутність обрядового роду творчості*. Не випадково для обрядових мелодій у фольклористиці використовується óбразна термінологія: **наспів-формула, наспів-емблема, групова мелодія.** Звільненість від приурочення показова для нового, ліризованого шару фольклору, – пісень звичайних, які, за гарним народним білоруським висловом, співаються *абы калі*.

восьми тисяч поколінь і знаємо про існування мислячої людини упродовж сотень тисяч років.

У цій далечині часів відбувався той самий процес росту людського розуму. Він ішов за тими ж законами, за якими йде й нині, тому що ми всюди бачимо, що сучасне є закономірним проявом минулого, яким би віддаленим він нас воно не було. Ми пізнаємо минуле по сучасному". – *Вернадський В.І.* Вибрані праці, с. 61.

[1] Див.: *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений. – М., 1960. – С. 100–114; *Иваницкий А.И.* Типологическая характеристика некоторых принципов формообразования в украинском фольклоре //Музыкальная фольклористика. Вып. 2 / Сост. А. А. Банин. – М., 1978. – С. 90–116.

Зараз в народі приурочення та емблематика наспівів позначається через прив'язку до пори року та до церковного календаря: *коляда* (не лише жанр, але й час виконання – взимку); *русалки* (на Зелені свята); *гаївки, постові* (навесні, на Пасху); так само косовиця, петрівка, купайло та ін. Можуть бути відмінності у словоформах, але залишається чітке розмежування видів обряду чи дії (весілля, косовиця) та сезону (зима, весна, літо).

Усі наспіви-емблеми[1] утворюють *класи:* колядний, весільний, купальський, русальний, жнивний та ін., вони не змішуються поміж собою. Клас складається з *груп* (підгруп) – за структурними або функційними ознаками, які можуть вносити у клас свої відмінності. Група об'єднує *серії* варіантів (тобто, множини наспівів достатньо схожої структури). Систему, таким чином, формує *повторність* елементів "внизу" (в межах групи-жанру) та *контрастність* "угорі" – між групами та класами. Трапляються й винятки, коли контраст між групою і класом перетворюється в *тотожність.* Такими є деякі жнивні та весільні типи наспівів, які обслуговують обидва обряди[2]. В даному випадкові це пояснюється об'єднувальним впливом установки на "народження", відтворення – тобто, причинами *функційної тотожності:* і земля, і людина, і тварина – народжують (рослинність – це плід землі, діти – наслідок шлюбного парування).

Серіація залишається головним засобом творення пісенних версій. Цим пояснюється широко відоме явище варіативності – і як *варіантності* (пісня існує насамперед у множині версій, насамперед регіональних), і як *варіаційності* (обрядові наспіви й тексти створюються не як пошук нового, оригінального, а в межах видозмінювання вже існуючого). Це породжує парадокс: прості народні співаки нерідко можуть створити "справжню народну пісню", тоді як професіонали (і поети, і

---

[1] Йтиметься лише про *формульні* наспіви. Інші мелодії, ліризовані, танцювальні тощо, які співаються за обрядових обставин, але не є власне *обрядовими,* до уваги не беруться. Вони середньовічного, а не неолітичного походження.

[2] Докладніше особливості обрядових наспівів обговорено в нарисі 7 "Езотеризм обрядових наспівів".

композитори) повсякчас, стилізуючи фольклор, впадають у *погрішності нетипового* стосовно стилістики усної народної творчості.

Схема 9

Система обрядової музики			
1. Класи наспівів (як частина етнографічного комплексу)			
Колядні (К)	Весняні (В)	Жнивні (Ж)	тощо (інші)
2. Групи наспівів (типи за схожими функційними ознаками)			
Колядні групи: $К^1, К^2 \ldots К^n$	Весняні: $В^1, В^2 \ldots В^n$	Жнивні: $Ж^1, Ж^2 \ldots Ж^n$	тощо (інші)
3. Серії наспівів (споріднених у межах типу)			
Колядні $К^1 = а^1 + а^2 + \ldots а^n$ $К^2 = б^1 + б^2 + \ldots б^n$ (тощо)	Весняні $В^1 = \alpha^1 + \alpha^2 + \ldots \alpha^n$ $В^2 = \beta^1 + \beta^2 + \ldots \beta^n$ (тощо)	Жнивні $Ж^1 = \gamma^1 + \gamma^2 + \ldots \gamma^n$ $Ж^2 = \delta^1 + \delta^2 + \ldots \delta^n$ (тощо)	тощо (інші)

Періодичність

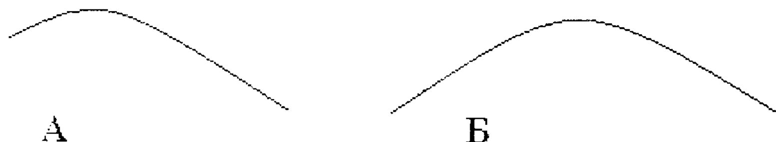
Проста періодичність – найдавніший тип синтаксичної конструкції. Її розвиток і функціонування охоплює період від кінця нижнього палеоліту до сучасності. Через це, розглядаючи музичні періодичності обрядового фольклору як аналоги простого речення у мові, природно буде припустити існування прихованих в них реліктів інтонаційно-синтаксичних ознак минулих епох.

Прості речення, що включені в будь-який мовний контекст, мають певні інваріантні ознаки. Внаслідок цього кожне просте речення *структурно* схоже на інше за будовою та інтонаційними обрисами. Як вказувалося у попередньому розділі, повідомлення, укладене виключно з простих речень, за інтонаційною характеристикою є *нанизуванням* однотипних побудов. Така картина утворюється під впливом достатньо жорстко фіксованої інтонаційної структури *простого розповідного* речення: його контур має *одновершинну* будову[1]. Графічно її можна зобразити у вигляді ламаної одновершинної кривої лінії. В інтонемі простого

[1] *Руднев А. Г.* Синтаксис современного русского языка. – М., 1968. – С. 20.

розповідного речення існує два поширених різновиди контуру: той, що розпочинається з вершини або недалеко від неї (у *Схемі 10* контур **А**) і той, що підіймається, а потім спадає (у схемі контур **Б**)[1].

Схема 10



Кінцева низхідна інтонація простого розповідного речення сигналізує про *припинення* мовного повідомлення. Таким же завершальним, підсумковим смислом ("крапка", кінець повідомлення) відзначаються і низхідні інтонації архаїчних обрядових наспівів. У музиці інтонема "простого речення" в кульмінаторній зоні складається, як правило, із кількох ладово визначених тонів. Наприклад, поспівка "Щедрика" спирається в кульмінаторній зоні на три перші ноти: *сі-бемоль – ля – сі-бемоль*. А заключний тон *соль* стверджує каданс, аналогічний кінцевим інтонаціям "крапки" у простому розповідному реченні. Інтонаційний контур "Щедрика" близький до графіка **А** у *Схемі 10.*

Сказане пояснює, чому засіб "нанизування" замкнутих побудов типу "проста періодичність" простежується у строфіці багатьох обрядових наспівів. Їх серіація відбувається у двох різновидах: буквального повторення (як "Щедрик") або варійованого. Ці прикмети особливо показові для дитячих пісеньок (прозивалок, закличок, лічилок), де часто використовуються мовні інтонації та, очевидно, онтогенетично *ожи善ває* архетипічна пам'ять антропогенних та культуротворчих процесів. Крім дитячих пісеньок, варійована періодичність трапляється і в багатьох обрядових наспівах. Покажемо це на прикладах[2]:

[1] Зрозуміло, що "вершина" не є точкою і сама може утворювати ламаний контур із кількох *кульмінаторних* тонів, які в кінці повідомлення обов'язково переходять у *спадну* інтонацію.

[2] "Іди, іди, дощику" – зап. 1984 р. від Любові Семенівни Куляс, 64 р., с. Гончаполовка Немирівського р-ну Вінницької обл.; "Ені-бені" – 1986 р. від Люди Чорної, 6 р.,

27. ♩ = 144

І - ди, і - ди, до - щи - ку, зва - ру то - бі бор - щи - ку у но - во - му

гор - щи - ку. То - бі ка - ша, а нам борщ, щоб і - шов гус-тий дощ.

28. ♩ = 138

Е - ні, бе - ні, лі - кі, та - кі, тул - дер, мул - дер,

ба - сур - ма - кі, те - ус, те - ус, бра - ка - те - ус, кокс!

29. ♩ = 120 **Poco parlando**

Ко-ту, ко-ту во-ло - ха-тий, да не хо-ді кру-гом ха - ти, не бу-ді мо-го ди-

тя-ті. Бо мо-є ди-тят - ко ма-лень-ке да хо-че во-но спа-(ть).

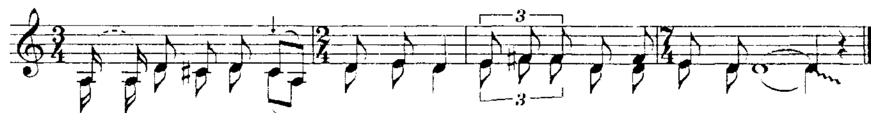
с. Волошкове Сокирянського р-ну Чернівецької обл.; "Коту, коту" – 1981 р. від Ольги Ісаківни Конончук, 70 р., с. Луб'янка Поліського р-ну Київської обл.; "Мамко моя, голубка моя" – 1981 р. від Андрія Петровича Ющенка, 73 р., с. Луб'янка Поліського р-ну Київської обл. В голосінні "Мамко моя, голубко моя" у тактах 12 і 14 звук, нотований як *соль-дієз*, насправді не має чіткого ладового статусу: це варіант нотування *мовної інтонації*. Так само у прикладі 30 "Проведу русалки" у 3-у такті не хроматизм, а та ж таки *мовна* варіабельність, яка цілком *випадково* (а не ладово) створює враження хроматизації. Усі зразки записав А. І. Іваницький, крім пісні пісні № 30 "Проведу русалки", яку записав Є. В. Єфремов 1980 р. від Тетяни Петренко та Ганни Оленко, с. Новий Мир (колишні Барани) Поліського р-ну Київської обл. Транскрибував А. І. Іваницький.

30. ♩= 76

Solo Coro



1.Про - ве-ду ру-сал-ки за гор - ку, са - ма вте-чу в ко- мор - ку.



2.Про - ве-ду ру-сал- ки в ши-рий бор, а са-ма вте -чу в таґ- ков дво[р].
3.Вам, ру - са-лоч- ки, в зем - лі спать, нам, мо-ло-день-ким, жи - то жа[ть].

31. ♩≈ 78



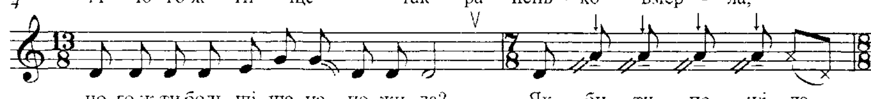
Мам - ко мо - я, го - луб - ко мо - я!

3



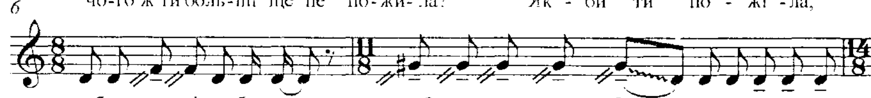
А чо-го ж ти ще так ра - нень - ко вмер - ла,

4



чо-го ж ти боль-ші ще не по-жи- ла? Як - би ти по - жі -ла,

6



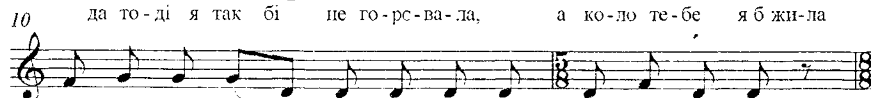
до б я щас-лі-ва бу-ла, до б я у те - бе, а ти у ме-не,

8



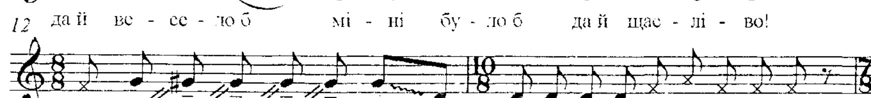
да то - ді я так бі не го-рє-ва-ла, а ко-ло те-бе я б жи-ла

10



да й ве - се - ло б мі - ні бу - ло б да й щас - лі - во!

12



А то ж те - бе Бог при-йняв да ме-не за те-бе на-ка-зав,



У прикладах 27–31 проступають зв'язки з мовними інтонаціями. Послідовно, від одного зразка до іншого, простежується, як на мовній основі складається музична періодичність (повторного або повторно-варіативного порядку). У наведених зразках засвідчено архаїчну манеру виконання. У більшості випадків зараз у фольклорі вже використовується не "чиста" періодичність типу "нанизування", а періодичність як власне *музичний засіб*, засвоєний та пристосований до специфіки музичного мистецтва. Слід лише пам'ятати, що джерела такої періодичності – в мисленні, яке тривалий час оперувало *простими реченнями*. Через це комунікативні повідомлення мезоліту – середнього неоліту не могли мати іншої основи, крім як *серіацію*.

Зразки народної обрядової музики, де використовується повторність, сягають тих же витоків. Слід також відзначити, що "нанизування" у вигляді буквальної чи варійованої повторності закріпилося в *музиці* фольклору набагато міцніше, ніж у текстах (хоча і в пісенних текстах, як трохи вище було показано, повторність дуже поширена, в тому числі у вигляді різноманітних стильових фігур поетики).

Спостереження над співочо-танцювальним мистецтвом сучасних реліктових етносів та племен свідчать, що текстова повторність на певній стадії культурного розвитку була поширена значно більше, ніж зараз у європейських народів. Цю думку поділяв Карл Бюхер, який писав, що танцювальні пісні відсталих народів "часто складаються із безперестанку повторюваного "хо, хо, хо", "ху, ху, ху" або однієї-єдиної фрази"[1]. Слід підкреслити: усі такого роду твердження (щодо "примітивної", або *асемантичної* будови текстів) стосуються *танцювальних* жанрів чи *трудових* приспівок. У танцювальних піснях і в наші дні

[1] *Бюхер К.* Работа и ритм. – М., 1923, с. 236. Про це ж пише Р. Грубер (Всеобщая история музыки. – М, 1965. с. 11). Але кількома сторінками далі наводить текст *військової пісні* (на жаль, не подає, як і скрізь, джерело). В тексті домінує яскраво виражений *спонукальний зміст* (а це вже ритуально-магічна, *заговірна* прикмета, – інакше магія не мала би дієвості):

Меть ему в лоб, меть ему в грудь,
Меть ему в печень, меть ему в сердце…
Когда же побежит, меть ему в спину!
Ого, ого, ого!

текст буває як короткий, так і насичений повторами, приспівками, асемантичною лексикою.

Ще одне зауваження. Культура так званих відсталих племен, якою її застали європейці у XVI–XVIII століттях, уже перебувала дуже далеко від первісних витоків – від епохи становлення музичної форми і строфіки. І навряд чи коректно екстраполювати *художньо-виражальні* засоби, які етнографи спостерігали протягом останніх 200–300 років у "моторних жанрах" *реліктових* племен, на відстань 10–20 тисяч років у минуле. Такий погляд заперечує *магічні підстави* давньої ритуалістики й співу. І припускає, що сучасні нам "відсталі"[1] племена ось так і *просиділи* усі ці десятки тисячоліть на "хо, хо, хо". Ця текстова і ритмічна простота тільки на зовнішній погляд свідчить про примітивізм. Не кажу – ігнорується *багатофункційний* склад ритуалістики. В сучасних нам "примітивних" культурах вже діє *високий ступінь оволодіння ритмом*, кратністю часу, симетрією. Це ступінь, коли *відпала потреба спиратися на мовні фактори,* коли музичне мислення перестало залежати від вербальних чинників, а в моторних жанрах *сакральний* елемент поступився *розважальному.*

Методи ретроспективних аналогій були показові для еволюційної школи в етнології. Теза, що усі народи йшли одним і тим же шляхом прогресу, але лише різними темпами, є багато в чому надуманою. І екстраполювати наслідки спостережень над культурами південноафриканських бушменів, австралійських аборигенів, вогнеземельців, племен бразильської Амазонії на європейське населення мезоліту й неоліту – мабуть, слід обережніше. Хоча, безперечно, певні елементи фольклору й традицій відсталих племен дають матеріал для суджень про далеке минуле людства. Однак цей матеріал не повинен переноситися *механічно* в історичному часі та географічному просторі.

У жанрах еволюційно "зрілих" (звільнених від жорстких умов магічної причетності й сакральної функційності, до яких слід зарахувати й український обрядовий фольклор), на зміну палеолітичній *лексико-інтонаційній* повторності прийшла неолітична *інтонаційно-синтаксична* повторність. Повторність у музиці стала одним з найголовніших засобів розвитку, створення форми, строфіки, вона протягом тисячоліть набула властивостей композиційного засобу.

---

[1] Досі застосовуємо релікти негативно-порівняльного європоцентризму і пересудів Просвітництва. Це те ж саме, що твердити про "відсталість" жорсткокрилих від плазунів. "Відсталі" не потребували нашої допомоги. Швидше навпаки. Згадаймо колонізацію Америки, яка коштувала життя 5 мільйонам аборигенів. Що придбали малі народи, наприклад, Росії? Океанії? Американського континенту? Сумнівні блага нафтогінних технологій? А втратили культуру, традиції, самобутність, – врешті, здорове життя. Людство ж понесло непоправні втрати етнічного суцвіття.

У новий час (від Середньовіччя) інтонаційний принцип "простого речення" проступає не лише у чергуванні замкнених поспівок, але також і в будові музичних строф. Якщо, наприклад, у дворядковій строфі каденції 1 та 2 рядків завершуються на *головному устої*, то така строфа з інтонаційного погляду може розцінюватися як аналог мовного потоку, який складається з *простих речень*. Так побудована мелодія пісні "Поміж трьома дорогами"[1]:

32. **Andantino**

По-між трьо - ма до - ро - га - ми, ра- но – ра - но,

по-між трьо - ма до - ро - га - ми, ра - не-сень - ко.

Зрозуміло, це вже далеко не буквальна калька мовного висловлювання, утвореного двома простими реченнями. По-перше, тут складні музичні рядки з приспівами, з різними каденціями основної і заключної частини кожного рядка. По-друге, чітко виявлено середньовічний *плагальний лад* з устоями *ре* та *ля*. По-третє, тут у кожному рядкові можна небезпідставно вбачати й зачатки паратаксису. Якщо устій *ре* розцінити як *напівустій*, як інтонацію "коми" (а в плагальному ладу так воно і є), то тоді кожен рядок в цілому постає у вигляді *двох побудов*, з яких тільки друга (приспів "рано, рано") завершується інтонацією "крапки" на устої *ля*.

Цей приклад покликаний продемонструвати, що у пізніх наспівах фольклору не так вже часто трапляються однозначні композиційні рішення. Коли б усе було так просто й очевидно, то не варто було би займатися історико-синтаксичними дослідженнями. Пісня "Поміж трьома дорогами" – типовий зразок складних історичних *нашарувань*: в мелодії поєднано інтонаційно-структурні особливості і простого речення, і складного (паратактичного), і симетрії, також присутній інтонаційно-смисловий перегук інтонаційних контурів обох рядків, що вже є ознакою гіпотаксису. Отже, "цементування" форми здійснюється досконало

[1] Весільні пісні. Кн. 2 / Упоряд. М. М. Шубравська, Н. А. Бучель. – К., 1982, № 421.

відпрацьованими *музичними* засобами. Насамперед це – співмірність рядків, будова кожного з яких складається з основної частини й приспіву, мелодика і синтактика оперті на досконало опрацьовані закони середньовічного плагального ладу.

На прикладі цієї мелодії можна розкрити ще одну, не очевидну без спеціального *моделювання*, періодичність. Структура пісенного вірша (4 + 4 + 4). Кожен чотирискладник тексту розспівано на підставі *єдиної ритмічної моделі* ♫ ♩ ♩, яка використовується як *прихована періодичність*: в реальному наспіві внаслідок розспівів та удовжень складонот періодичність не зовсім очевидна. Протягом дворядкової строфи ця модель *серіюється 6 разів*. Для унаочнення змоделюємо ритміку і мелодію першого рядка вище поданої пісні “Поміж трьома дорогами”[1]:



Саме на модель ♫ ♩ ♩ спирається інтуїція співака – і як виконавця, і як творця форми. Такі фігури ритмічної і складочислової періодичності є справжнім мнемонічним базисом усної музичної культури. Відпрацьовані суспільним досвідом ритмічні кліше служать тим елементом мнемонічної техніки, який забезпечує стійкість усної традиції протягом тисячоліть. На основі таких фігур утворюються варіантні групи, типологізуються і приурочуються обрядові наспіви, набуваючи *емблемності й формульності*. Але цей вид періодичності нерідко буває так глибоко захований у структурі, так “заквітчаний” мелодичними, ритмічними й складочисловими варіюваннями, що став доступний для вивчення лише у XX столітті. І то не відразу, і то не в його *генетичних джерелах*, а лише у зовнішніх проявах у вигляді *складочислових формул* (це ще з XIX ст.) та *ритмічних фігур* (останнє тільки з XX століття). Теоретичну базу під проблему *генезису типологічних явищ* підводить нинішня праця (результати підсумовує нарис 8).

У багатьох випадках проста періодичність виявляється далеко не простою. І це природно: ранні логіко-композиційні надбання не існували у вакуумі – на них протягом тисячоліть нашаровувалися нові знахідки. Через це, за незначним винятком, кожен наспів уособлює в

[1] Крім іншого, модель підказує і більш точне тактування наспіву, а саме – поділ на три сегменти.

собі *хронологічні напластування* – тобто, містить нашарування явних (а частіше – глибоко захованих) прикмет *різних епох.*

Паратаксис

Основний масив української народної музики становлять наспіви, аналогічні складним реченням – паратактичним і гіпотактичним. Наспіви, що спираються переважно на простіші композиційні принципи – серіацію і серіацію з класифікацією (див. приклад 10) не надто численні і властиві дитячим та календарним пісням. Така будова української народної музики доводить, що майже весь її сучасний структурний, інтонаційний і композиційний фонд створювався від пізнього неоліту до пізнього середньовіччя – протягом 5–6 тисяч років. Але музичний гіпотаксис, хоча він і займає вагоме місце в українському фольклорі, – продукт дуже пізнього часу. Наспіви такого складу могли виникнути не раніше кінця XVI–XVII ст., а основне їх число постало взагалі між XVII–XIX століттями. Таким чином, *основний фонд українських наспівів зосереджено в паратаксисі.*

Різноманітність паратактичних форм надзвичайно велика. Їх аналізові може бути присвячена окрема праця. Крім того, слід враховувати, що чисто синтаксичні явища для безпосереднього спостереження складні, а часто й недоступні. Для їх виявлення необхідно застосовувати спеціальну методику, основи якої опрацьовуються й демонструються в нинішній праці. У багатьох випадках паратактичні форми ускладнені іншими компонентами музики, типами й різновидами мелосу, ритму, ладу, виконання. Тому усе сказане нижче обмежене *найбільш типовими* явищами музичного паратаксису та окремими його зв'язками з пізнішими структурами.

Музичний паратаксис (як і серіація типу "просте речення") у досить чітких і не надто ускладнених різновидах трапляється і в обрядових піснях. Він частіше буває опертий на повторність інтонацій. Але, на відміну від серіації типу "просте речення", для інтонаційних зворотів паратактичної строфи показовою має вважатися *ладова незамкненість* некінцевих музичних сегментів – коли їх каденційні звуки

розташовуються *вище*, ніж загальний заключний устій. Але існує ще один вид ладової незамкненості – коли неустій знаходиться не вище, а *нижче* потенційної (чи реальної) тоніки. Ця особливість вже не має спільності з інтонемами мовлення і належить до виключно *музичних* здобутків ладового мислення і має датуватися не далі, як останнім тисячоліттям нової ери[1]. Крім того, інтонаційний зворот у строфі може бути не один – їх буває і два, і більше. Кожен з них нерідко повторюється. Для веснянки "Чорнушко-душко" показове вказане паратактичне запобігання головного устою *соль*, який з'являється лише в закінченні[2]:

34. ♪=144

1.Чор - нуш-ко – душ - ко, вста-вай ра-нень-ко, вмий-ся, чи - ши - ся,

за - муж бе-ри-ся. Хо-тять тя лю-ди взя - ти, ни зна - ю, чи тя да - ти?
–За ко-го, ма-му-лень-ко, си-вень-ка го-лу - бонь-ко?

Зрозуміло, конкретна пісня не належить до зразків, що побутували 4–6 тисяч років тому: така давність характерна не для мелодії й ладу пісні, а тільки для її головних *синтаксичних* і *композиційних* ресурсів. Цілком закономірно також припустити у наспіві нашарування пізніших епох. Але в даному разі паратактичну будову реалізовано просто ідеально: перші 5 фраз (7 тактів від початку) мають недовершений каданс (інтонацію, яка у писемній мові позначається комою) і лише остання (шоста, такти 8–10) завершується устоєм (тобто, "крапкою" – головним ладовим устоєм).

Однак строфа як ціле скріплюється вже не мовними (і не мовно-музичними), а виключно музично-симетричними і логічними законами, серед яких провідним є *повтор*. Наспів складається з двох фраз різної будови, кожна з яких повторюється. 6-фразова музична строфа утворюється на базі серіації з класифікацією.

[1] Див.: *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина, №№ 60, 61 (пор. № 61-а), 62, 63, 81 (варіант великосекундової змінності *ля – соль*) та ін.

[2] Там само, № 49.

Не є винятком у паратактичних наспівах і такі зразки, де на старовинну основу серіації з класифікацією накладаються інші формотворчі принципи – наприклад, *структура дроблення.* Зразок – наспів "Подоляночки" (див. вище приклад 11). У наспіві два різних інтонаційних звороти, вони "просуваються" паратактично, але *різні за масштабом* (що, до речі, показово і для мовного паратаксису, коли підрядні речення мають неоднакову за масштабом будову за кількістю слів, тому й бувають різними за тривалістю в часі). У пісні "Подоляночка" структура дроблення показова і для наспіву, і для тексту. Це можна продемонструвати у вигляді наступного строфового запису:

Схема 11

1. Десь тут була подоляночка, Десь тут була наша панночка.	по 9 складів у рядку
Тут вона впала, До землі припала, Сім рік не вмивалась, Бо води не мала.	по 5–6 складів у рядку

Кожен з перших двох рядків тексту укладається в 2 такти, а подальші (3–6 рядки) – кожен в 1 такт. Справа, звичайно, не в тактах (це лише зручна форма відліку масштабів форми), а в часі, який саме таким чином розподіляється між рядками тексту і сегментами мелодії. Така будова (паратаксис, накладений на структуру дроблення) досить характерна для українських веснянок[1]. Нерідко вона вибудовується ніби як із "заспіву" (спершу довгі рядки) та "приспіву" (рядки короткі). Але в багатьох випадках такі "заспів" та "приспів" не сприймаються у вигляді відокремлених структурних частин, не відчленовуються помітною цезурою (див. прикл. 11) Через це правильним буде визначення такого цілого як єдиної паратактичної строфи.

Крім того, у веснянках трапляються строфи, що мають багато спільного з щойно проаналізованою, але в них вживається інша структура – *дроблення з об'єднанням*[2].

[1] Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року, №№ 33, 40, 43, 45, 52 та ін.

[2] Там само, с. 516, № 23.

35. **Помірно** *(Експозиція)* **Прискорити** *(Дроблення)*

Пи-та-сть-ся ма-ти доч-ки: "Де по-сі-єм о-гі- роч-ки?" – "Сій-мо, мам-цю,

Уповільнюючи *(О б' є д н а н н я)*

над во - до-ю, за-ско-ро-дим бо-ро-но-ю, по-ли-ва - ти-ме-мо."

Цей взірець хрестоматійно ідеальний для ілюстрування обговорюваних принципів: усі інтонації незамкнені ладово – лиш остання завершується на устої. І що в плані наочності особливо цінне у цьому запису – перша зміна темпу (**Прискорити**) співпадає з початком дроблення, друга (**Уповільнюючи**) накладається на двотакт об'єднання-замикання. Тобто, структурні явища тут підтримані ще й виконавськими. Існування таких комплексних, *структурно-виконавських* записів дає підставу для припущення, що в неоліті (і тим більш раніше)[1] опрацювання *структури* відбувалося за підтримки та участі *виконавських* (темпових) ресурсів.

Але ось що ще важливо: зовсім аналогічні форми (тобто, дроблення з об'єднанням) трапляються також з використанням зворотів *ладово замкненого* характеру (зокрема, у заспіві – див. прикл. 36, перші 4 такти)[2]:

36. **Швиденько**

Ян-чи- ку, по-до-лян- чи ку! Рос - плинь, рос - плинь по Ду- най чи-ку!

---

[1] Це твердження не слід розуміти так, що в неоліті вже було опрацьовано відомі зараз чіткістю й симетричністю структури дроблення, дроблення з об'єднанням та ін. – вони композиційно остаточно сформувалися у пізньому Середньовіччі. Я маю на увазі, що опрацювання структурно-композиційних явищ було *комплексним, синкретичним*. Свідомість давніх людей не могла ще мати того ступеня абстрагування, щоб відділяти структурні елементи від виконавських. Немало таких цінних психологічних реліктів перейшло і у фольклор.

[2] Там само, с. 525, № 45, також №№ 23, 36.



Постає питання: чи так вже суттєва для музичного паратаксису ладово-інтонаційна *незамкненість некінцевих* сегментів? (У мові – обов'язкова: кінцева синтагма-інтонема мусить мати *довершений* тип каденції). Оскільки такі приклади не поодинокі і, крім того, суперечать законам мовного паратаксису, вони потребують пояснення.

Уся річ у тому, що в паратактичних наспівах останніх кількох століть вже діють закони *музичного мистецтва* (про що вище говорилося), і музична логіка тим самим вивільнилася від ранньонеолітичної співдії "слова і музики" (а точніше – поступово *втрачає первісно-синкретичні зв'язки з мовленням*). У мовному паратаксисі усі підрядні речення, крім останнього, обов'язково мусять мати *антикаданси* – інакше сурядний зв'язок зникне і складне речення перетвориться на *серію простих речень.* Справа в тому, що мовлення не має інших формовних чинників, крім *типу* речення та відповідної йому *модальності.*

Музичний паратаксис на відміну від мовного існує в рамках такої спеціальної видової категорії, як *музична форма.* Вона є специфічним продуктом *музичного мистецтва* і не має аналогів у мовленні. Річ у тому, що мовна комунікація спирається на *смисл*, який несуть слова. Музика позбавлена здатності виражати однозначний і конкретний смисл. У той же час вона не тільки не аморфна, але навіть значно організованіша, ніж мовлення. І ці завдання виконує *музична форма.* Число основних (*опорних*) музичних форм українського фольклору обчислюється кількома десятками[1] і вони засвоєні суспільною та індивідуальною

[1] Точне число назвати не можна. Кожен дослідник, який візьметься за систематизацію музичних форм (насамперед фольклорної строфіки), буде виходити з поставленої мети і обраних методів. Тому дійти згоди щодо числа використовуваних у фольклорі

практикою як жорсткі *мнемонічні моделі.* Тому в паратактичних наспівах види каденцій фраз (сегментів) не відіграють вирішальної ролі. Крім того, нормуючими (формотворчими) принципами виступають ще такі *директивні* засоби, як *типологічні (архетипічні) моделі* (про них трохи вище написано в кінці параграфу "Періодичність") та масштабно-синтаксичні структури (періодичність, об'єднання, дроблення, дроблення з об'єднанням), третність, квадратність, ритмічна пульсація, ладові чинники, контури мелодичної лінії. Усі ці ефективні засоби вичерпно компенсують відсутність конкретної семантики (яка є у мові) і бездоганно забезпечують існування *форми* та її сприймання.

Ще один різновид музичного паратаксису, вельми оригінальний, спостерігається у *трирядкових строфах.* Ця форма строфи, поза сумнівом, належить до досить давніх. Трирядковість дуже зручна як для втілення паратактичного принципу в музиці, так і для інших завдань (зокрема, обрядово-магічних: перша фраза – як експонування і змісту, і інтонації; остання – як ствердження, резюмування попереднього інтонаційного змісту та замикання форми). Одним з найпростіших за наочністю паратактичної будови є наступний приклад[1]:

37. ♪ = 192

Ой бряз- ну-ли клю-чі, се - ред мо-ря йду-чи, се - ред мо-ря йду-чи.

У наспіві пісні "Ой брязнули ключі" є деталь, варта обговорення. Коли б каденції 1 та 2 фраз були на устої (як у 3-й заключній фразі), тоді будова наспіву основувалася б на звичайній серіації типу "просте речення". Але на останній чвертці 3-го та Є-го тактів відбувається *порушення устою* – вводиться розспів на нотах *до – сі,* внаслідок чого і виникають *паратактичні стосунки* у наспіві (через введення недовершених кадансів). Отже, тут ми стикаємося з тією

форм вдасться не скоро (якщо взагалі колись вдасться). Мій досвід дозволяє сказати: кількість *основних* музично-строфічних типів українського фольклору обмежується кількома десятками, а якщо враховувати різновиди, які будуть полягати, наприклад, у відмінності на одну складоноту, у приспівкових вставках, повторах і т. ін., то вичерпна кількість буде обчислюватися кількома сотнями, а при глибшій деталізації - тисячами.

[1] Пісні Явдохи Зуїхи, с. 48.

стадією мислення, коли проста серіація *запобігається* за допомогою використання *ладових ресурсів*, шляхом дещо "штучного" введення неустою в кінці 1 та 2 фраз (засобами мелодичного розспіву).

У ліриці схожі приклади трапляються також, але вони вже не належать до типових. Однак був час, коли могли виникати й існувати, очевидно, лише розглянуті (чи схожі) паратактичні форми. За епохи початку формування паратаксису для його засвоєння вирішальне значення мала поява *антикаденцій*, за допомогою яких некінцеві фрази (сегменти) наспіву втрачали ознаки серіації і перетворювалися на мовні аналоги *підрядних речень*. Початок цих процесів за часом слід віднести до розвитку осілого землеробства (V–IV тис. до н. е.).

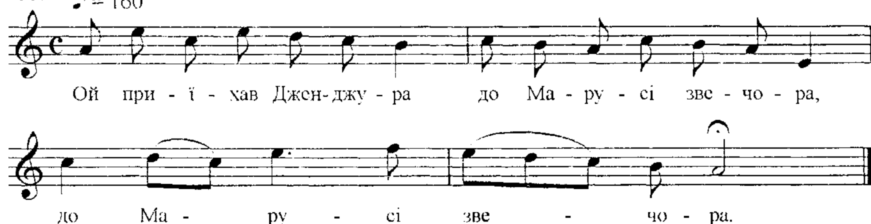
Трирядкові строфи належать до хрестоматійно показових проявів паратаксису в музиці. Причому, саме стабільність цієї форми дозволяє застосовувати різні кадансові варіанти. Антикаденції та каденції можуть виникати у взаємодії (прикл. 37). У деяких зразках антикаденції можуть заміщуватися *каденціями* – тоді постає наче як *серіація* фраз-сегментів. Але сама *форма трирядкової строфи* вже настільки асоціюється з паратаксисом, що слід говорити не про серіацію (навіть коли вона формально присутня), а саме про особливий різновид паратаксису, що не має аналогів у мовленні, а в музиці пов'язаний з трирядковою строфою. Ємка і досконала трирядковість продуктивно використовується і за нового часу. Це засвідчують, зокрема, численні баладні наспіви.

У становленні музичного паратаксису було два етапи. Той етап, коли мовна антикаденція ототожнювалася з неустоєм, а каденція – з заключним устоєм, – доволі далеке минуле (початок землеробського неоліту). Залишилися лише реліктові свідчення від тих часів – зокрема, прагнення закінчити наспів на відносно *низькому* звукові амбітусу[1].

[1] Т. Мюллер, зокрема, пише про це так: "Якщо у мовленні ствердна інтонація зазвичай потребує зниження, то і замикання стверджувальної думки в пісні дістає також каденцію на устої". – *Мюллер Т. Ф.* О русских народных песнях, записанных Е. Э. Линевой. Мелодика и многоголосие. Автореф. дис. … канд. искусств. – М., 1956, с. 9.

В останні два-три століття, коли зміцнюється і модернізується чуття музичного ладу, значення "інтонаційної крапки" переходить до головного устою (в мажоро-мінорі це *тоніка*). У таких наспівах значення тонального центру вже не пов'язується з низьким регістром наспіву. Більш того: якщо заключний тон "не тоніка" (не головний устій), то він може справляти враження неустою навіть тоді, коли розташовується нижче "тоніки". Для аналізу знов-таки становлять інтерес трирядкові строфи (в них взагалі дуже багато залишкових явищ епохи, що була перехідною від мовних до музично-ладових закономірностей).

У пісні "Ой приїхав Дженджура" в кінці 2-го такту наспів явно навмисно спадає донизу – тому, що у перших двох тактах відразу встановлюється відчуття головного устою *ля* (мелодія розпочинається з квінтакорду, і взагалі із 14-ти звуків 10 належать до сфери "тоніки", а ще 4 – до сфери "домінанти"). У наспіві – усі ознаки добре засвоєної гомофонної мелодики. Тому не випадково тон *мі* у 4-му такті сприймається як неустій (яким він, власне, і є)[1].



У третьому сегменті наспіву посилюється значення головного устою. Тобто, у цьому наспіві присутні усі ознаки гомофонно-гармонічної мелодики і тоніко-домінантових стосунків у ладовій сфері. Отже, ця пісня за мелодикою і ладом не належить до старовинних (архаїчних): найприкметніші риси ладового оприрядження вказують на XVIII – поч. XIX ст. Однак за цим усім ховається більш рання *основа*. Від неї збереглося найголовніше – строфічна трирядковість, яка свідчить про паратактичну структуру втраченого *архетипу*. Крім трирядковості, паратактичність цього наспіву проявляється також у незавершеності (з ладового погляду) другого сегмента. Але ця незавершеність вже містить натяк на *гіпотаксис*: кінцевий тон 2-го такту явно має ознаки не просто неустою, а *домінанти*.

---

[1] Пісні Явдохи Зуїхи, с. 597.

Про цей наспів як свідка і носія ознак *різних епох* можна сказати таке: ми бачимо *перехідний тип* від паратаксису до гіпотаксису. Інтонаційно й за трирядковістю строфи – це паратаксис. Але за симетричною врівноваженістю (перші два такти завершуються половинним кадансом; за ритмічним часом вони дорівнюють двом наступним тактам; між каденціями 2-го та 4-го тактів встановлюється *арочний зв'язок*) – це ознаки гіпотаксису, хоча й невідшліфованого, недостатньо довершеного. Аугментація (розширення) третього рядка (3–4 такти), до речі, також може розцінюватися як елемент пізнього врівноважування форми, – тобто, як рух у бік гіпотаксису з типовою для нього опорою на часові пропорції форми (квадратність).

Перш ніж перейти до розгляду гіпотаксису, підіб'ю короткі підсумки. У мові одна з визначальних ознак складного речення – інтонація. Але при цьому "немає принципової різниці між мелодикою складносурядного і складнопідрядного речення", – пише Т. Ніколаєва[1]. Річ у тому, що до релевантних (розмежувальних) ознак зараховуються лише два види інтонації: *некінцева* (антикадансова) і *кінцева* (власне кадансова, підсумкова), або, інакше, – висхідна і низхідна. Для мовлення цього вистачає, оскільки в ній є і другий – *семантичний* рівень, а також такі засоби управління формою речення, як сурядні й підрядні сполучники.

При аналізі народної музики, безумовно, слід брати до уваги співвідношення кадансів фраз і мелодичних рядків (сегментів), однак цього недостатньо. Необхідно також враховувати (і це часто становить неабияку складність) додаткові фактори: характер розвитку мелосу ("нанизування" чи його "логізація" з дистантними зв'язками та розвитком); вид строфи, її будова (серіювання, серіація з класифікацією, трирядковість, дворядковість та ін.); особливості ладу (автентичність, плагальність, мажоро-мінор; один устій чи більше, їх ієрархія); композиція цілого (масштабно-синтаксичні структури, повтори, варіювання, транспозиція, кратність, симетричність чи асиметрія, функційна роль сегментів), – коротше кажучи, все, що можна зарахувати до *ритму цілого* у формотворчому розумінні. Численні фактори (і перераховані, й інші) досі враховуються значною мірою на рівні *інтуїції дослідника* (звичайно, коли вона спирається на достатні знання народної музики

[1] *Николаева Т. М.* Интонация сложного предложения в славянских языках, с. 84.

і етномузикознавчої літератури). Це ж можна сказати і про розмежування пара- та гіпотактичних пластів у мелодиці й ладах музичного фольклору, а також про декодування хронологічних ознак. До розуміння народної музики і процесів, що відбувалися в ній протягом останніх 7–4 тисяч років, наближення тільки-но розпочинається. І тут, при відсутності теорії й методики[1], існує поки що один надійний шлях: уважний *аналіз* як фольклору в цілому, так і кожного окремого пісенного зразка за синтаксичною методикою.

Гіпотаксис

Завершена, типова форма музичного гіпотаксису пов'язана з пізніми строфічними й мелодичними ознаками. Насамперед це дворядкова строфа. Каданс першого рядка недовершений (антикаданс), другого – довершений (власне каданс). Внаслідок цього між кадансами встановлюються стосунки *накопичення* та *розв'язання* ладової конфліктності. Тобто, така строфа вже є аналогом (а часто й повним відповідником) складнопідрядного речення та гомофонного періоду респонсорного типу[2]:

39. Moderato *Чигирин*

Да - ру-ва - ла Ка-те-ри-на та й чо-ти - рі ли - ма - ни,

щоб ло-ви-ли хлоп-ці ри-бу та справ-ля - ли жу - па - ни.

З погляду синтаксису це повноцінний гіпотаксис того часу, коли було засвоєно принцип *респонсорності музичних рядків і їх кадансів.* Щодо мелодики, то в пісні "Дарувала Катерина" відчуваються відтінки *і речитативності й кантилени.* А це та прикмета, що характеризує

[1] Перша спроба системного опрацювання аналітики, методики та підготовки основ теорії синтаксичного й історичного аналізу пропонується в нинішній праці.

[2] *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч.І. Збірник. № 462(319).

передостанній етап у розвитку музичного гіпотаксису. На *останньому* ж етапі мелодика гіпотактичних музичних строф майже цілком стає або кантиленною, або моторною, – або їх поєднанням, але речитативність зникає. З "падінням" речитативності як релікта магічно-обрядової творчості завершується становлення музичного гіпотаксису. Нижче подаю зразок пізнього, останнього періоду, коли вже сталося повне злиття гіпотаксису з мажоро-мінором та формою періоду квадратно-симетричної будови[1]:

40. Не дуже швидко

Гей, ну-те, хлоп-ці, слав-ні мо-лод-ці, чом ви смут-ні, не-ве-се-лі?

Хі-ба в шин-кар-ки ма-ло го-ріл-ки, пи-ва і ме-ду не ста-ло?

У складному мовному реченні в останні століття Середньовіччя остаточно стверджується нова інтонаційна якість, яку слухач сприймає як *незавершеність* висловлювання в некінцевих синтагмах, – як знак, що повідомлення продовжується до появи досконалого кадансу. Між антикаденцією та каденцією виникає дистанційна респонсорна "арка". В музикознавстві ця "арка" не зовсім точно характеризується термінами "питання" – "відповідь". Краще було б "незавершеність" – "завершеність". В українському музикознавстві доцільно користуватися поняттям *респонсії.* Уперше цей термін вжив Філарет Колесса.

Утворення респонсорної арки стало важливим досягненням на шляху отримання мелодією стимулу до розширення масштабів "музичної думки". Це також сприяло посиленню внутрішньої логіки наспіву,

[1] Золоті ключі. Вип. 2 / Упоряд. Д. М. Ревуцький. – К., 1964, с. 33. Ця пісня має усі ознаки авторського походження (дактилічна основа вірша, мажоро-мінорна мелодика, паралельна змінність в ладу, рухи наспіву по тризвуках та ін.). Але гіпотактичні зразки й більш "фольклорного" складу мало оригінальні і за більшістю композиційних ознак тяжіють до форми гомофонно-гармонічного періоду авторської музики.

збільшенню масштабів її дії – по суті, поширенням на усю музичну строфу. До цих досягнень український народний мелос приходить у XVII–XVIII ст. В цілому для повного опанування гіпотаксисом музичному фольклору знадобилося понад 1000 років – від І тис. н. е. до виникнення лірики у XVII столітті.

Крім лірики (пісень звичайних, за С. Людкевичем), де гіпотаксис ствердився остаточно і дістав логічне довершення, респонсорність трапляється також і в обрядових наспівах як перегук кадансів у вигляді "неустій – устій". Але взаємодія мелодичних фраз в обрядових наспівах залишається при цьому переважно *дискретно-поспівковою.* Якщо ж серед обрядових пісень трапляється розвинена респонсорна мелодія, то це свідчить лише про її *пізнє походження* (наприклад, про заміну більш давнього наспіву або про пізнє походження пісні взагалі). Тому немає ніяких підстав датувати поширення музичного гіпотаксису в музичному фольклорі раніше XVII–XVIII століть. У цей час остаточно завершується формування мовного складнопідрядного речення, а музичний гіпотаксис, зрозуміла річ, не міг з'явитися раніше. Що ж до ранньої "арочності", то її особливості видно на прикладі наспіву пісні "Було літо": мелодія досить скута, обертально-висяча[1]:

41. ♪ = 96

Бу - ло лі - то, бу - ло лі - то та й ста-ла зи - ма.

По - сі - я - ла чор - но - брив - ці на - про-ти Різ - два.

В мелодії неодноразово експонується кульмінаторний тон *ре*^{2}, ніби стверджується ладове "питання" (у 5-му такті на цей звук припадає недовершений каданс – *антикаданс*). Наспів привертає увагу *драматизмом.* Але цей драматизм не естетичного порядку, а *фізіологічного*, – він зближений з *голосільними інтонаціями.* Він має прикмети відкритої, навіть *оголеної* емоційності, але розвитку драматичного образу у наспіві усе ж немає. Мелодична логіка його,

[1] Пісні Явдохи Зуїхи, с. 119.

безумовно, слабка (слід оговоритися – слабка в плані технологічному, але ніяк не у виражально-експресивному). Сила впливу наспіву – в яскравості, майже *фізіологічності почуття*, але слабкість – в недостатньому *узагальненні* музичного образу (млявий розвиток мелосу). Знайдене у першій фразі почуття не розвивається, а безкінечно – протягом усього наспіву (і далі – через усі подальші строфи тексту) – "експонується", сила враження нагнітається повторюванням, серіацією (відгук давньої магічної сугестії).

На прикладі пісні "Було літо" можна зрозуміти ранній ступінь становлення музичного гіпотаксису: невеликий амбітус, почергове просування обмежених рамками пентахорду сегментів структури (4 + 4 + 5)2, – вже досить розвинених, але таких, що зберігають водночас ознаки серіації підрядних речень, властивої паратаксису. "Арка" між 5-м та 9-м тактами – одна з визначальних ознак гіпотаксису.

Становлення гіпотаксису, таким чином, спирається на перехідні форми: від більш ранніх на зразок "Було літо" – і до тих, що цілком ототожнюються з гомофонним періодом (див. прикл. 40 "Гей, нуте, хлопці").

Однією з проміжних форм слід також вважати респонсорні наспіви, що містять ознаки автентичних і особливо *плагальних* ладів. Плагальний лад, що показовий для багатьох стародавніх наспівів українського фольклору, – типовий релікт пізнього середньовіччя. Уявлення можна скласти за наспівом пісні "Да тече річка невеличка"[1].

42. **Moderato. Mesto e semplice** *Максим Микитенко*

Да те-че річ - ка да не- ве - лич - ка спуд си - ньо - го мо - ра.

Хто не слу - жив у ба - га - ти - ра,

той не зна - є го - ра. -жив

[1] *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч. 1. Збірник. № 364(223).

У наспіві відбувається коливання між двома устоями – *фа* та *до*. Для європейського слуху тонікою тут виступає *фа*, тоді як *до* сприймається за домінанту і, отже, мелодія закінчується наче недовершеним кадансом. Але чи так це сприймалося кілька століть тому – у середні віки?[1] Згідно з мовними законами нижній устій розповідного речення перебуває завжди *внизу*. Тому й співаки старшої генерації ще у другій половині XX століття сприймали кінцевий тон наспіву як устій, особливо коли він перебував у нижній частині звукоряду. Таке чуття "тоніки" як нижнього звука я простежував на підставі тональних планів репертуару під час сенсів запису, коли талановита співачка, розпочинаючи нову пісню, інтуїтивно обирала наступну тональність. Орієнтиром для неї було не *фа*, а нижнє *до*.

Найдавніші історичні свідчення для міркувань про ранні лади та устої залишені в античній літературі. У Стародавній Греції поняття устою – неустою були, по-перше, пов'язані з тетрахордним (в будь-якому випадкові оліготонним) музичним мисленням, і, по-друге, не з висотним положенням в ладу відповідних тонів, а з *місцем у тетрахорді*[2]. Про що це свідчить? У плані інтересів цієї частини нашого дослідження свідчить про *незасвоєність музичного гіпотаксису*, який, як вже говорилося, передбачає (крім наявності розвиненої логізованої мелодики) також оволодіння респонсорністю (арками, "питанням – відповіддю" антикадансу й кадансу). Поза сумнівом, музика Стародавньої Греції (напевно, й Стародавнього Риму) була паратактичною за формотворенням, наспів "просувався" у вигляді серіацій музичних фраз (складених із тих же *тетрахордів*). Висотні зіставлення мали, очевидно, *фізіологічні передумови* (посилення або послаблення експресії через *зміну регістру*) і виявлялися не через закони логіки (симетрії), а посередництвом *звукових сходинок*, звукової *драбинки* – то вище, то нижче; мелодія не так розвивалася якісно (логізовано), як "переступала" з одного висотного рівня на інший, або "тупцювала" на одній висоті (не в розумінні одного звука, а в обмеженому терцією – квартою діапазоні). Якщо брати до уваги сказане, стане зрозумілішим, чому у стародавніх греків так докладно було розвинене вчення про *етос музики* (отже,

[1] Ще одна осторога для прихильників шкільної теорії. Якщо за кілька століть змінилося так сприйняття головного устою, то що могло відбутися за кілька тисяч років?

[2] *Герцман Е.* Античное музыкальное мышление. – Л., 1986. – С. 58-60, 65 (виноска).

не логізованість, а *морально-чуттєве* підґрунтя і *чуттєва образність* закладалися в основу вчення про етос).

Екскурс в античність підводить до питання про походження середньовічних ладів з такою показовою для них ознакою, як *два устої*, що розташовуються або в інтервалі квінти (автентичність) або кварти (плагальність). Неможливо вважати випадковим те, що саме в середні віки поширилися плагально-автентичні структури: наприкінці середньовіччя тип мелодії, інтонаційно схожий із складним мовним реченням, засвоюється *масовим музичним мисленням.* А складне речення, як відомо, утворюється з простих речень (в даному випадкові маємо на увазі не зміст, а *інтонеми*), при цьому некінцеві з них мають антикаденції, а кінцеві – каденції. Цей принцип "двох інтонацій" (*коми* і *крапки*) і мав вплинути на формування аналогічних з мовними – *двоустійних* ладових структур. При цьому серединний ("мезовий", як іноді пишуть на грецький кшталт) устій плагального або автентичного ладу відігравав роль антикаденції, а нижній – каденції, тобто, остаточного і *справжнього* устою, *крапки* для тодішнього слухового досвіду, який багато в чому ще спирався на мовний досвід. І хоча ми зараз цей кінцевий нижній устій плагального ладу сприймаємо як "домінанту" (так, зокрема, трактував його у своїх обробках М. Леонтович), – це вже стається під впливом мажоро-мінору, звички до єдиної "крапки", звички до *тоніки.* У Середні ж віки (а в народних співаків старшого віку й зараз) саме нижній, "домінантовий" устій сприймається і сприймався як *тоніка*, "крапка", а центральний ("мезовий") устій – як "кома", незавершеність.

Саме у середньовічних ладах слід бачити *начала* музичного гіпотаксису як такого. І як це сучасному європейському слухові не видається незвичним, але у наспіві "Да тече річка" (приклад 42) усі вказані умови *плагального* ладу застережені в дидактично прозорому вигляді: головний устій не *фа,* а таки *до.*

Значно звичніша для сучасного слуху *автентична* двоустійність. Звичніша тому, що автентичні лади трансформувалися в сучасний мажоро-мінор, і нижній тон тепер асоціюється з тонікою ("крапкою").

А квінтовий тон, на якому часто завершується перша половина наспіву, сприймається як недовершений каданс (сказане стосується і секунди, терції, кварти, сексти догори від головного устою). Прикладів – достатньо. Наведу той, що у більшості "на слуху"[1]:

43. ♩ = 69 **Помірно**

Ой хме-лю ж мій, хме - лю, хме-лю зе - ле-нень - кий,

де ж ти, хме - лю, зи - му зи - му - вав,

що й не роз - ви - вав - ся? //-вав - ся?

Однак і з автентичністю не усе так просто, коли вона не трансформована цілком у мажоро-мінор, а продовжує зберігати деякі середньовічні ознаки. Як правило, це проступає в тому, що нижній устій не сприймається за однозначний головний устій. Таке трапляється тоді, коли мезовий устій *притягає* певний інтонаційний прошарок наспіву і претендує на "центр" (хоча б тимчасовий). Таких зразків, щоправда, в українському фольклорі не надто багато, що можна розцінювати як наслідок значної європеїзації української народної музичної лірики. Найчастіше такий автентичний лад зовні має певний "дорійський" відтінок, супроводжується підвищеним VI ступенем у мінорі, а іноді – й тимчасовим (у вигляді ввіднотоновості) підвищенням IV ступеня. Такий лад здебільшого показовий для архаїчних регіонів (Карпати, Бессарабія, Підкарпаття), архаїчних жанрів (думи, кобзарські історичні

---

[1] Українське народне багатоголосся / Упоряд. З. Василенко та ін. – К., 1963, с. 318–319.

та соціально-побутові пісні, окремі балади). "Дорійський" відтінок виникає внаслідок особливого перерозподілу тяжінь і до *шкільного* (теоретично-музикознавчого) визначення стосунків не має (я користуюся терміном "дорійський" умовно, лише на ознаку якісного чергування ступенів ладу). В останні десятиліття деякі пісні такої архаїчної будови почали розспівувати "на голоси". І спостерігаються дивні (з європеїзованого погляду), незвичні з погляду ладово-мелодичної колористики явища[1]:

44. ♩ = 84
Одна
1.Від - да-ва-ла ма-ти доч - ку
Усі
на чу-жу-ю сто-ро-ноч - ку,
а як від - да - ва - ла, та й на - ка - зу - ва - ла:
– Не йди, доч - ко, до - до - моч - ку!

Це типовий автентичний наспів з устоями *ре* і *соль*. Щоб переконатися, наскільки він далекий від звичного мажоро-мінору, читачеві пропонується експеримент: заспівати (проінтонувати) *почергово* кожен голос, а потім заграти обидва голоси на інструменті (або, що взагалі було би ідеально, – проспівати дуетом). Читач безумовно відзначить певну нестійкість мелодії, хисткість її "тоніки" (*соль*), – тобто, той же ефект загальної нестійкості і тонікальної "непевності", який особливо виразний у плагальних наспівах. Але це – для європейського слуху. А для народних співаків розглянуті модифікації плагальності й автентичності є цілком природні, бо за ними стоїть ще не втрачене відчуття *мовної інтонації* з її опорою на антикаденцію і каденцію.

Тепер поглибимо розуміння музичного гіпотаксису. Для наспівів такого складу показові не лише кадансові "арки", але ще більшою мірою – розвиненість музичного матеріалу, інтонаційна, з одного боку, *єдність* образно-чуттєвої сфери, з іншого – *контрастність*. Сказати

[1] *А. І. Іваницький.* Історична Хотинщина. № 176.

точніше, застосовуючи сучасну музичну лексику, не вдається. Це той випадок, коли недостатність формальних визначень змушує звертатися до *образних характеристик*[1].

Друга половина музичної строфи в розвиненому гіпотаксисі логічно "підхоплює" загальний настрій і на цій основі розвивається далі. Причому, має місце не варіювання чи "розробкове" видозмінювання матеріалу: виникає у справжньому розумінні *домислювання, досказування* попередньої музичної думки, яке буває вéдене потребами розкрити багатство почуттів людини, яка вже піднялася на незмірно вищий ступінь свідомості й духовності та естетичного почуття. Це той стан гіпотаксису, коли респонсорність із сфери *кадансових "арок"* зміщується на рівень *мелодичної логіки,* і, отже, *уся* друга половина наспіву "відповідає" *усією* його інтонаційною суттю на "питальну" будову першої половини наспіву. Сказане прослуховується в геніальній (без перебільшення!) мелодії чумацької пісні "Ох і не стелися, хрещатий барвінку"[2]:



---

[1] Така якість високорозвиненої логізованої мелодії, як *органічність* інтонаційного матеріалу та його *неповторність*, як *переконливість* усіх трансформацій в розвитку наспіву, – це все поки що не піддається формалізації. Тут доводиться апелювати до інтуїції музиканта-читача та вдаватися до власного чуттєвого досвіду.

[2] Чумацькі пісні / Упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваницький. – К., 1976, с. 337. У Ю. Кремльова сказано: "Виразність музики є виразність логічного становлення й розвитку інтонацій" (*Кремлев Ю.* Очерки по эстетике музыки. – М., 1972, с. 186). Музикознавство поки що не в змозі опрацювати формально-понятійний апарат мелодичного аналізу. Тому доводиться звертатися до описовості, і при характеристиці наспіву "Ох і не стелися, хрещатий барвінку" вдаватися до умовного терміну "логізована мелодія". Дещо втішає надія, що читач проінтонує цю мелодію і зможе на рівні музичної інтуїції і емоційної чуйності зрозуміти її досконаліть – не лише як красу, але і як *вищу музично-структурну доцільність.*



Багатоплановою є підоснова цієї розкішної мелодії – вона зберігає ряд хронологічних нашарувань. Перша половина наспіву спирається на три тетрахордові інтонації: умовно "еолійську" (ноти *ре*^{2} – *ля*^{1} – *сі*^{1} – *до*^{2} від самого початку мелодії та будова усього 3-го такту), "іонійську" (ноти *до*^{2} – *фа*^{2} – *мі*^{2} – *ре*^{2} – *до*^{2}, – 5 – 8-ма ноти від початку мелодії), "фрігійську" (*ре*^{2} – *до*^{2} – *сі-бемоль*^{1} – *ля*^{1} в 2-у такті). Зв'язок усіх трьох інтонаційних побудов забезпечується плагальними устоями *ре*^{2} та *ля*^{1}.

В другій половині (4–5 такти) на зміну попередній плагальності приходить автентичність (головний устій *ре*, мезовий устій *ля* лише трохи "намічений" – його потенційна опорність підтверджується "дорійським" колоритом 4–5-го тактів наспіву). У 6-му такті відбувається ще одна ладова мутація – стверджується натуральний мінор. Попередні альтерації, плагальність та автентичність, загальна ладова нестійкість тепер введені в русло діатоніки. І генералізується головний устій *ре,* який вже перебирає на себе функції *тоніки.*

Ладовий аналіз допомагає вказати на засоби, які сприяли виникненню цієї прекрасної мелодії. Головні – ресурси плагальності-автентичності, тетрахордових і мажоро-мінорних елементів (крім вказаних, у наспіві присутня ще хроматизація ввіднотонового порядку (1, 2 і 3 такти, квінтакордові поспівки – 4 такт, паралельна змінність – 4–5 такти). Визначальною особливістю наспіву є те, що його перша половина плагальна, а друга – автентична і тим самим близька (в кінці – тотожна) сучасному музичному мисленню. Загадкою залишається те, як спрацювала геніальна інтуїція творця (чи творців) цього наспіву, зливши воєдино, здавалося б, непоєднувані явища: три ладоінтонаційні шари, які формувалися на дистанції від II–I тис. до н. е. (оліготонно-тетрахордове мислення), через середньовіччя (плагальність – автентичність) до XVIII–XIX ст. (мажоро-мінор). Саме в останні два століття і мала скластися остаточно ця мелодія. При цьому її гіпотактична досконалість незбагненно сполучається з реліктами найглибшої архаїки. Що, власне, й обумовлює її просто-таки фантастичну свіжість і красу.

На прикладі мелодії "Ох і не стелися, хрещатий барвінку" видно, яку вагу набуває в пізньому гіпотаксисі *логіка мелодичного розвитку.* Саме ця якість надає наспіву *цільності*, абсолютно недосяжної при

серіаціях, "нанизуваннях", класифікаціях, масштабно-синтаксичній симетрійності, варіюванні та інших засобах дещо зовнішнього "проштовхування" форми, які набули до XVI–XVII століть значення "загальних місць" народно-пісенної композиції.

Завдяки звільненню в пізніх шарах лірики від "загальних місць" і посиленню мелодичної самодостатності розвитку наспіву стали можливі гіпотактичні мелодії *без застосування кадансових "арок"*: у високологізованих наспівах не тільки друга, але й перша половина мелодії може закінчуватися на головному устої ("тоніці" – на інтонації "крапки") або завершуватися звуком, що розташований *вище* головного устою. Мелодична ж логіка і художній смисл кожного музичного речення вже самим комплексом *музичних засобів* утворюють стосунки *причинно-наслідковості* між ними. Ця взаємодоповнюваність і взаємообумовленість обох музичних речень гіпотактичних мелодій може звільнятися від потреб звертання до різного роду допоміжних фігур інтонаційно-мовного походження, зокрема, й від кадансових арок.

Можуть іноді виникати навіть модулюючі мелодії. Хоча модуляції й тональні відхилення в українській народній (і в цілому давньослов'янській) музиці є нехарактерними явищами. А коли й з'являється щось подібне, то часто за цим "в другому ешелоні" ховається певна багатоустійна основа (плагальність, автентичність насамперед). Засоби контрасту, як і модуляції та відхилення, належать в українському фольклорі скоріше до винятків. Але вони засвідчують високий ступінь опанування гіпотаксисом, коли вже вільно робити кроки *від синтаксису до композиції*[1]:



[1] Чумацькі пісні, с. 239. Надзвичайно свіжі і колоритні відхилення у 4–5 тактах у *ля-мажор* та *сі-мінор*.



Мелодія "Ой у полі криниченька" відзначається "широтою мелодичного дихання". У 4 – 5-у тактах здійснено відхилення в домінанту. Але дуже цікаво: використано елемент дорійського ладу і на цій підставі застосовано два низхідні пентахорди (такт 4-й – мажорний, такт 5-й – мінорний) у великосекундовій змінності (опори *ля*[1] та *сі*[1]). Через це створюється враження не так тонального відхилення, як виникнення *триопорності* в мелодії (крім двох згаданих побічних *ля* та *сі* діє головний опорний тон *мі*). Але така вільна й художньо чарівна мелодія могла виникнути тільки на стадії цілковитого опанування музичним гіпотаксисом і звільнення від допоміжних формотворчих і синтаксичних факторів, про що вище йшлося.

Достатньо близьким до засобу тонального відхилення є явище *мелодичної транспозиції*. Щоправда, воно для українського фольклору не є органічним. Єдино, де його поки що засвідчено, це у Північній Бессарабії (див. вище приклад 44 "Віддавала мати дочку). Транспозиційні явища у прикладі 44 основані на *автентичному поєднанні тетрахордів* і, отже, вони не є власне транспозицією: це архаїчні явища епохи тетрахордного мислення. Транспозиційний розвиток мелодії показовий для новоугорського фольклору, звідки лемки й закарпатські українці запозичили значну кількість таких зразків[1]:

---

[1] Рекрутські та солдатські пісні /Упоряд. А. А. Іоаніді, О. А. Правдюк. – К., 1974. – С. 385.

47. Помірно

Вче-ра вве-чір із-ве-че-ра зи-йшла яс-на зо-рень-ка. Вче-ра вве-чір із-ве-че-ра

зи-йшла яс - на зо-рень - ка. При-йшла ку мі до ка - сар - ні,

при-йшла ку мі до ка - сар - ні са - ма мо - я ми-лень - ка.

Прийом цієї транспозиції виглядає дещо механістично. Але в такому вигляді, як він вживається в новоугорському фольклорі, він міг постати лише в епоху розвиненого гіпотаксису, досконалого чуття симетрії і пропорцій форми. Цікаво те, що "питання" або "відповідь" подаються тут не у вигляді кадансових "арок" (хоча арочність присутня також), а за допомогою раптових тональних зрушень та висотних "здвижок" цілих сегментів або й рядків.

Заключний етап розвитку гіпотаксису не оригінальний: це гомофонні (як правило) мелодії пісень літературного походження, вони змикаються з відпрацьованими у професійній музиці різновидами музичного періоду і простих двочастинних форм.

* * *

Коротко резюмуємо основні положення розділу.

Лінгвісти розрізняють три основні різновиди речень – просте, паратактичне й гіпотактичне, але групують їх у два структурних типи: прості та складні. За багатьма ознаками (інтонаційний контур з кадансовими "арками", кілька синтаксичних центрів) складні речення (пара- і гіпотактичні) зближуються між собою і тим самим протиставляються простим. Те ж простежується і в музиці. Завдання здійсненого дослідження передбачає встановлення дійсних *логічних* паралелей між музикою та мовою. Разом з тим виявляються та пояснюються відмінності.

Якщо у мовному гіпотаксисі перша інтонема звичайно висхідна (в протазисі наче ставиться "питання"), то в паратаксисі інтонема має інший контур (і, відповідно, зміст): вона вказує на незавершеність розумової операції – без інтонацій "питання" і обов'язкової потреби "відповіді". У паратаксисі інтонеми сурядних речень мають не стрімко-висхідний, а "мляво-підйомно-спадний" характер. По суті, кожна (або майже кожна) така інтонема може бути завершена *каденцією "крапки"* без шкоди для змісту висловлювання. У мовному гіпотаксисі це виключається: заміна антикаденції на каденцію веде до втрати смислу, в будь-якому випадкові – до спотворення його.

Тому для паратактичних наспівів типовими є інтонації "нанизування", серіювання мелодичного руху та інтонаційних зворотів. А в музичному гіпотаксисі, навпаки, окреслюються *арки* та *розвиток мелодії.* Але в обох випадках інтонаційна логіка не серіюється, а активно розвивається: в паратаксисі як "ступінчастість" (тобто, дещо формальне зіставлення висотних рівнів каденції та антикаденції), а в гіпотаксисі – це глибоке *супряження* недовершеної і довершеної *музичної думки* першого й другого музичних рядків (тобто "почуттів", "чуттєвих думок" – на жаль, знову доводиться вдаватися до образно-емоційної лексики).

В цілому для музичної синтактики найбільш вагомими є такі показники: "арки" або їх відсутність; їх якість ("ступінчастість", "в'ялість" або "логізована активність" супряжень, жорсткий "кидок" від недовершеної до довершеної каденції в гіпотаксисі); масштаб наспіву (коротке або широке "дихання" фраз і рядків); дещо "зовнішнє" зіставлення поспівок або ж їх "логізоване вирощування". Разом з цим використовуються й формально-логічні засоби: масштабно-синтаксичні структури, симетричність, квадратність.

Звільнення української народної музики від інтонаційно-мовних паралелей (аналогів, синтаксичних буквалізмів) засвідчує те, що складносурядність і тим більше складнопідрядність одночасно в будові тексту і наспіву пісні вже трапляються вкрай рідко. Навіть у першій строфі пісні нечасто можна знайти тотожні мовно-музичні синтаксичні

структури. Хоча у 1-й строфі така відповідність трапляється дещо частіше, ніж у подальших строфах (див. приклад 11).

Друга причина відсутності синтаксичної тотожності між текстами та наспівами, насамперед в обрядових жанрах, пояснюється тим, що мелодії, як правило, *давніші* за тексти: давнішою є їх синтаксична і композиційна структура. Тексти з бігом часу змінювалися набагато інтенсивніше: це і порівняно швидка еволюція лексичного складу мови, і втрата колишньої магічної заадресованості. Це не могло не позначитися на структурі пісенного тексту і обумовило процеси дивергенції між будовою тексту і наспіву в музично-поетичній строфіці.

У ліриці[1] відпали ті залишкові синтаксичні аналоги між текстами й наспівами, які ще могли утримуватися в обрядових піснях. Зокрема, у трисегментних музичних рядках перша цезура часто "згладжується" – в будь-якому випадкові друга цезура помітно глибша. Не випадково й те, що *паралелізм* як стилістична фігура фольклору значно типовіша для лірики, ніж для календарних або весільних пісень. Більш того: наявність стислого (однострофного) паралелізму в обрядових піснях свідчить про пізнє походження текстів (або про їх заміну в нові часи).

Інтенсивний процес "розмивання" зв'язків мовлення й музики, загальне спрощення фольклорних форм (наприклад, зближення з музичним періодом авторської музики, поширення квадратності та різних видів симетрії) особливо посилилося від середини XIX століття. Саме відтоді простежується у Східній Європі прискорене руйнування сакральної традиції. Культурні процеси, незалежно від виду мистецтва (музика, обряд, вишивка та ін.), з причини *неподільності народного*

[1] "Лірикою" я умовно називаю усі жанрові види фольклору, які постали з кінця XVI–XVII ст. і далі, тобто творчість *необрядову.* Назва умовна, але має багатозначну знакову функцію: у суспільстві в кінці Середньовіччя посилюється самоусвідомлення особистості; в технологіях започатковується робота машин та механізмів; в науці здійснюється поворот від теологічного до дискурсивного пояснення й опанування світом; традиційна фольклорно-обрядова культура переходить у репродуктивне побутування; в музиці опановується гіпотаксис, гомофонно-гармонічний стиль; у фольклорі виникає інтерес до побутової і суспільно-побутової тематики, яка переважно супроводжується використанням дворядкової строфіки та поширенням репризного повтору, і т. ін.

традиційного побуту протягом багатьох століть підкорялися єдиній сакральній мотивації, єдиним еволюційним тенденціям.

Те, що після 1861 року (скасування кріпацтва в Російській імперії) було помічене на вишивках (інтенсивне розмивання язичницької символіки, поява, зокрема, негеометричних рисунків орнаменту) простежується і в музиці (хоча і в менш доступній для неспеціаліста формі). Ось що пише Б. Рибаков: "Стрімке зникнення давніх язичницьких уявлень розпочалося з середини XIX ст. Етнографи другої половини століття фіксували *залишки* старовини, які зберігалися вже не в усій їх повноті"[1]. Швидкі зміни в народній культурі Б. Рибаков пояснює пореформеними умовами. Але, звичайно, це лише зовнішній *симптом*. Причини глобальних змін – у втраті сакральності й переходу світової культури на профанно-розважальні засади.

Кріпацтво в Росії, а в СРСР колгоспне покріпачення, безумовно, штучно стримували кризові явища, які назрівали в народній сакральній культурі. Тому не випадково, що після зруйнування патріархально-феодального укладу в Російській імперії та СРСР мало не *вибухово* почали відбуватися зміни. Пішли в минуле культи Макоші (великої Праматері, викарбуваної на лицьовій грані Збручського ідола); календарні обряди остаточно перейшли в розряд молодіжних профанних розваг, в їх тематиці все більше місця почало відводитися жартам, заграванням, дражнилкам; у веснянках з'явився ряд нетипових для обрядовості форм і структур (ліризація); виникли нові жанри фольклору (зокрема, "жорстокий романс"). Нарешті, в ряду нових надбань – розвиток і поширення *багатоголосого співу* та *респонсорних* музичних строф, які уособлюють в музиці причинно-наслідкову логіку *гіпотаксису.*

Усі вказані особливості еволюції і *десакралізації* традиційної культури простежуються на матеріалах української традиційної культури. Але вона й досі залишається найбагатшим серед усних слов'янських культур джерелом пізнання *дописемної* духовної історії індоєвропейських народів і насамперед – музики.

---

[1] *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян, с. 499.

ЧАСТИНА ТРЕТЯ, АНАЛІТИЧНА

Нарис перший
Витоки ладового мислення

Лад – найскладніша, найменш досліджена категорія музики. Немає навіть загальноприйнятого визначення: музикознавці змушені обмежуватися поняттям *звукоряду.* В моє завдання не входять пошуки дефініцій ладу. Однак оскільки нижче розглядаються прояви ладової функції, подам одне з робочих у межах дослідження формулювань. Лад – це специфічний простір, де взаємодіють *ритм* (відтинки часу), *висота* (кількість коливань певного тону в секунду) та *супряження* (зв'зки тонів)[1]. Ряд проявів цього явища буде нижче предметом аналізу.

Великосекундова змінність

Як в музиці, так і в мові, при наявності двох каденцій, їх взаємне розташування обмежується трьома позиціями (схема 12).

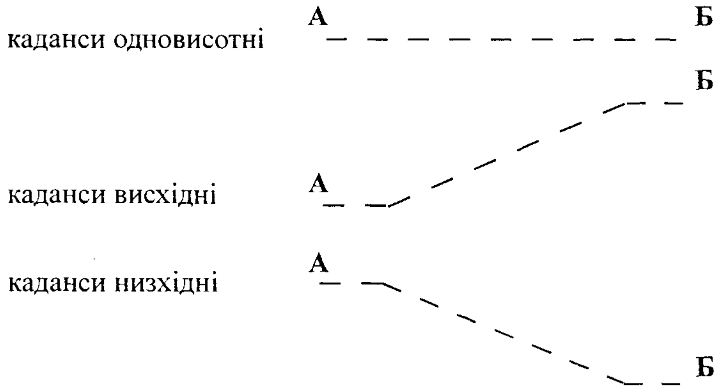
Різновидів каденцій (устоїв) може бути й більше. Але розгляд двох устоїв достатній для принципового обговорення основних варіантів їх стосунків. Крім того, дворядкова строфа (отже, й відношення двох каденцій) в українському фольклорі є переважаючою "нормою" для народної музики останніх чотирьох століть. І, отже, нижче розглядається типове явище для десакралізованих (в основному пізніх, побутових) жанрів.

Перша частина складного речення пóзначена у схемі як "А" (прóтазис), друга – як "Б" (апóдозис). Інтонаційні засоби розрізнення модальностей і типів речень зосереджені у звуковисотних контурах протазиса й аподозиса та їх каденціях (зіставлення антикаденції та каденції).

---

[1] Докладніше систематика ладів мною опрацьована на власних польових матеріалах. Див.: *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. – К., 2007. – С. 532–551.

Схема 12



У *Схемі 12* зображено явища, показові для мовлення та музики, які характеризуються як *загальні звукопозиційні принципи* смислорозрізнення. Найбільш очевидні аналогії трапляються в *речитативних* наспівах та в *архаїчних* регіонах – у Карпатах, Поліссі, але музична архаїка зафіксована й в інших землях – у Галичині, на Поділлі. В цих зразках не те щоб "оживає", але й *досі живе* пам'ять про єдиний звуковий потік, в лоні якого колись у палеоліті народилися інтонаційні посестри – мова і музика.

Сучасна музична педагогіка досі не може (не хоче?) усвідомити вирішального значення стадії речитативного, напівречитативного, ритмізованого співу для музичного виховання в дитячому садочку і початкових класах школи. Б. Асаф'єв був правий, вказуючи, що на початковому етапі музичного виховання "...спостереження над основними відтінками мовлення (клич, питання, ствердження, подив, прохання, перераховування тощо) має зайняти провідне місце. Воно скеровується в бік розрізнення музично-вагомих елементів у рисунку і динаміці мовної інтонації"[1].

[1] *Асафьев Б.* Речевая интонация. – М.-Л., 1965, с. 8. У цій же праці Б. Асаф'єв окреслив п'ять ступенів вичленування мелодичного рисунка і динаміки мелосу з чисто мовної інтонації (с. 18–19). При цьому перші чотири ще входять до зони мовного впливу і лише на останньому – 5-му ступені – здійснюється перехід до власне мелодії.

Наведена на початку нарису *Схема 12* відповідає зразкам речитативно-декламаційних наспівів.

Одновисотна каденція[1]:

48-а. ♩ = 144 **Швидко**





Висхідна каденція[2]:

48-б. **Рухливо**

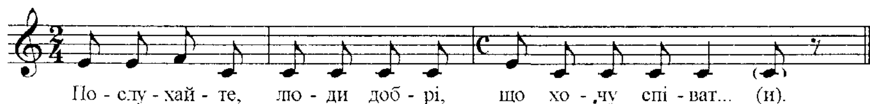




Низхідна каденція[3]:

48-в. **Рухливо** ♩ = 112 - 116





[1] Співанки-хроніки. Новини / Упоряд. О. І. Дей, С. Й. Грица. – К., 1972, с. 378, вар."а".

[2] Записав А. І. Іваницький 10.07.1984 р. в с. Чернятин Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. від Юрія Степановича Боднарчука, 86 р.

[3] Співанки-хроніки, с. 378, вар. "б".

Великосекундова змінність належить до числа найперше встабілізованих *власне* музично-ладових явищ фольклору. Якщо малотерцева змінність нерідко свідчить про вплив мажоро-мінору, кварто-квінтова – про середньовічну плагальність-автентичність або (в новітніх зразках) про гомофонно-гармонічні впливи, то великосекундова утримує пам'ять про той етап становлення музичного ладу, коли тільки-но визрівало чуття *головного устою* і починалося вивільнення музичних кадансів від спільних з мовленням законів кадансування.

Одновисотні каденції особливого інтересу не становлять, з ними мало пов'язані загадки становлення мовної та музичної синтактики. Досить констатувати, що вони типові для серіації типу "просте речення" (тобто, відображують повідомлення, яке складається виключно із простих речень). Природно, що одновисотні каденції трапляються в усіх шарах фольклору, в тому числі і в нових: ранні надбання культура воліє не втрачати, а використовувати (іноді – пристосовуючи чи видозмінюючи їх).

Низхідне відношення у великосекундовій змінності також особливих питань не породжує. Нагадуючи сказане у попередніх розділах, повторю, що низхідна каденція в музичних строфах тотожна каденції складного розповідного речення і саме тому поширена у фольклорі. Вона природна для фольклорних наспівів пара- та гіпотактичної будови та інтонеми розповідної модальності.

Але висхідна каденція породжує не одне запитання. Багато що в цьому феномені (а це дійсно так) взагалі ще не пояснене. Усе зрозуміло тільки в одному випадкові: коли це мажоро-мінор – лади останніх трьох століть, де тяжіння скеровані в бік єдиного тонального центру – власне *тоніки*. За цих умов немає підстав дошукуватися аналогій з антикаденцією та каденцією складного граматичного речення. Роль тоніки як єдиного повноважного центру визначає відношення музичних каденцій не на підставі модальності чи паратактичних стосунків висотних рівнів. Завершеність (чи незавершеність) музичної побудови у новітніх стилях залежить не від звуковисотної позиції кадансового тону, а від того, *на тоніці чи ні* розташовується заключний тон музичного періоду.

Якщо він *тоніка*, то устій може міститися в будь-якій частині звукоряду – він сприймається, наприклад, як тоніка "через октаву" – але однаково тоніка-устій.

Але походження "високої" каденції-тоніки з позицій мовної інтонації не пояснюється ніяк: така каденція для розповідної модальності нетипова. І навіть у питальній модальності в каденції інтонеми звичайно відбувається не підйом, а певний спад інтонаційного контуру – щоправда, відчутно менший, аніж в розповідній інтонемі. Підйом у питальній модальності типовіший і виразніший *на початку* висловлювання.

В народній музиці існують різні "високі каданси", в тому числі й ті, що звуться "надтонічними" (для європеїзованого слуху такий тонкаданс звучить як *недовершений устій*). Але справа не в назві і навіть не в тому, на "тоніці" чи ні розташовується *високе* закінчення наспіву (йдеться про *високе* не по відношенню головного устою або попередньої – недовершеної каденції, чи взагалі загальнопозиційного рисунка мелодії. В останньому випадкові більшість звуків наспіву або навіть усі можуть перебувати нижче заключного кадансового тону, що, втім, трапляється рідко).

Іноді високий каданс (і загальний підйом *мелодичної лінії* в заключних зворотах мелодії) зберігає зв'язки зі спонукальною або питальною модальністю. Наприклад, у веснянці "У вишневім садочку" (прикл. 49) при головному устої *соль* наспів завершується на високому *ре*[2]. Цей злет і "зависання" наспіву вгорі на неустої в даному випадкові можна пояснити умовами танкової гри і формою. Наспів спирається на спонукальну модальність, на закликання, при цьому особливо важливу роль відіграє кульмінаторний тон *ре*[2], у якому, власне, й зосереджуються інтонаційні стани кличу-звертання. Фінальний тон *ре*[2], очевидно, не випадковий: він співпадає з *кульмінаторним тоном інтонеми спонукальної модальності.* Весняний танок має двочастинну будову: такти 1–6 – це типовий варіант "Проса", далі йде приспів, у якому 11–12 такти мають усі ознаки спонукальності, яка ще посилюється фінальним вигуком "Гу!"[1].

---

[1] Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. с. 528. № 52.

49. Помалу

У виш-не-вім са - доч - ку, са-доч - ку, по-няв со-кіл га - лоч - ку, га-лоч - ку.

Ви - ступ-цем, ві - дріб-цем, во - є - во-да грець - кий, па - не Кра-ма-рець - кий,

та ви-водь тан - чок ді - во - чок по - ні - мець - ки! Гу!

Наспів свідчить про той шлях, яким, певно, могло йти формування високого кадансу за епохи провідного значення *спонукальної модальності* в музиці та її прояву через високий кульмінаторний тон.

Спеціальний інтерес становлять наспіви, в яких другий рядок та його фінальний тон *зміщуються догори.* Вони достатньо поширені, а в карпатському регіоні їх виконання має відчутний зв'язок з мовною просодією. Що, однак, показово: хоча такі наспіви позначені речитативністю і нерідко майже *проговорюються*, – саме завдяки високій каденції вони ближчі до музичної, а не мовної модальності.

Варто звернути увагу на інтонування каденції в пісні "Ой у моїм городочку виросла тополя" (прикл. 48-б) – 4-й та 8-й такти: ноти, помічені "хрестиками", мають декламаційний відтінок і відзначаються схильністю "зісковзувати" донизу. У цьому можна вбачати звичку до мовної норми *розповідної модальності,* де каденція завжди *спадна.* У наспіві цими "зісковзуваннями" з основного тону донизу (що, до речі, дуже показово для фольклорного виконавства і не завжди правильно трактується дослідниками мало чи не як "фальш") діє звичка інтонування в законах *мовної розповідної модальності.* При високому кадансі ефект "зісковзування" *психологічно* відтворює у самого співака (та в слухацькому фольклорному середовищі) звичку *низького кадансу*, яка властива розповідній модальності.

Для гіпотактичних наспівів типовим є відношення протазиса й аподозиса як "питання" (1-ше музичне речення) та "відповіді" (2-ге речення). Це у звичайних наспівах з низьким заключним тоном. У наспіві ж "Ой у моїм городочку виросла тополя" (і аналогічних йому) співвідношення виявляється наче протилежним: з погляду *мовної модальності* ми чуємо в закінченні не стверду, а майже питальну або спонукальну інтонацію.

Тут може ховатися одна із загадок генезису висхідної каденції в музиці: її джерелом у дуже далекі часи (про це вище йшлося) була спонукальна модальність. У наспіві "Ой у моїм городочку виросла тополя" (прикл. 48-б) релікти спонукальної і питальної модальності присутні також в принципі загального *утримування* звуковисотного рівня *над* експозиційним рівнем "відштовхування" *соль.* Таке явище особливо показове для спонукальної модальності. Більш того: утримування у другій половині наспіву високого загального рівня навіть типовіше, аніж "надтонічний" каданс. Але в мові у питальних та окличних реченнях заключні склади можуть вільно "зісковзувати" донизу.

Трохи вище йшлося про мовні інтонації пісні "Ой у моїм городочку виросла тополя": позначені "хрестиками" ноти мали тенденцію у співака "зісковзнути" донизу. На жаль, транскрибувати таке явище майже неможливо. Якщо написати не "хрестик", а нотний овал і поставити поруч знак глісандо, то, за моїм відчуттям, виникне "музичний ефект". А тут явище са́ме (власне) *мовної просодії.*

Висхідний каданс у фольклорних наспівах, напевно, формувався наступним чином. Спершу (ще в палеоліті) опрацьовувалася звичка до рецитування магічних формул, оснований на спонукальній модальності. Головним досягненням цього етапу став досвід *утримування звуковисотного рівня.* Пізніше, в неоліті, знайдене закріпилося в будові багатьох обрядових наспівів (про що також ішлося вище): вузькоамбітусність, багаторазове "доторкування" кульмінаторної лінії (це можна бачити у прикл. 49 "У вишневім садочку" та ін.). Вона складається з одного або кількох найвищих для даного наспіву звуків.

Див. прикл. 6, ноти *мі* та *фа* другої октави. У вузькоамбітусних наспівах ця кульмінаторна зона взагалі *виливається у наспів* із кількох, двох або й трьох, звуків – див. прикл. 15: по суті, тут кульмінаторність *ототожнюється* з наспівом.

Якщо врахувати, що деякі тони мають кілька варіантів інтонування – як у прикл. 15 нота *ля¹*, – а точніше – що вони взагалі можуть *не мати сталої інтонації*, – то весь наспів складатиметься не з мелодії у звичному розумінні, а з *мовно-музично-модальної інтонаційної зони*, де мовлення й музика відтворюють ефект найдавнішої стадії неподільного на види "єдиного звукового потоку". Крім цього, у пісні "Не стой, вербо", прикл. 15, фінальний тон має форму вигуку "Гу!". Його можна трактувати не тільки як явище *магічного релікту*, але й як переведення заключної емоції з *розповідної* у сферу *спонукальної модальності*.

Високий заключний кадансовий тон сформувався за епохи становлення ладу (у близькому до сучасного розумінні). Для його ствердження було необхідне володіння вже не тільки спільними *мовно-музичними* засобами "єдиного звукового потоку", але й опанування спеціальними категоріями ладу, які властиві лише музичному мистецтву і які не зводяться лише до модальності. Це найскладніша проблема музичної науки, логіки та психології.

Спершу магічно-спонукальна інформація, скерована до *видимої* і *невидимої* сторін світорозуміння (екзотеричне – предметний світ, та езотеричне – світ дýхів), основувалася на *звуковій потужності комунікації*. Оскільки сила звука (а саме так, вважалося, забезпечується *дієвість* звертання до природи й духів[1]) була одним із найсильніших засобів впливу, закономірним було використання відповідної висотної звукової *зони*. Ця зона не могла бути широкою через загрозу падіння потужності звука (внизу) або "зриву" на вереск-фальцет (угорі). Саме так почала формуватися *зона вузької кульмінаторності* (релікти її, див. прикл. 15, оживають і досі). Це ще не був лад, хисткими були його звукові складові (хисткими з погляду точного означення ступенів ладу – "до-ре-мі" тощо). Але серед набору звуків кульмінаторної зони поступово виділився той, від якого йшло постійне *"відштовхування" нагору* – те, що ми називаємо "устоєм". Чому *нагору*? Тому, що найвищий звук береться з максимальною напругою, потім необхідний передих перед наступним рухом догори.

[1] Ми недалеко пішли від палеоантропів: щоб досягти мети, діємо й зараз на партнерів по спілкуванню, особливо коли прагнемо їх змусити виконати потрібне, – діємо "децибелами", а не лише переконанням. *Хитрість* зараз не беру до уваги: вона є здобутком пізнішої "цивілізації".

Наступний крок (цілком можливо, процес ішов паралельно) – відносна фіксація висотного положення *найвищого* у звукоряді звука. Спершу він (як і нижній тон кульмінаторної зони) був *пливким*, але менше, ніж інших звуків. Поступово (легко сказати: поступово! на це пішло не менше 30 тисяч років – від оріньяк-солютре до неоліту) стабілізація нижнього "трамплінового" тону і верхнього "кульмінаційного" усвідомилася в їх *опозиції*. Далі стабілізація кожного з них як членів бінарної опозиції (фактично це була *композиція бінарностей*, оскільки кожен член стикувався з проміжними, а їх висотність була *спектром* тонів) набувала все чіткішої *полярності*, все більшої визначеності.

Усе, що сказане, – не просто гіпотеза. Достатньо знати фольклор (музику), проаналізувати *під певним кутом зору* (інакше кажучи – за методологією нинішнього дослідження) інформацію, яку він несе від палеоліту, прийняти за основу декодування міфологію з її сакральним фундаментом, відмовитися від застарілих матеріалістичних поглядів, – як усе розвиднюється. Сказане вище на сторінках цієї книги – наслідок тривалого вивчення *насамперед обрядового* фольклору.

Для стабілізації ладових засобів наступним кроком мало бути інтуїтивне (усе відбувалося не дискурсивно, а саме *інтуїтивно*) зіставлення *суміжних* тонів наспіву. Зараз у фольклорі це чи не найяскравіше збережене у вигляді *великосекундової змінності*. Важливо, що у випадку використання устоїв, розташованих по сусідству (не ширше великої секунди або, значно рідше і пізніше, терції *вільного інтонування* – див. приклад 15) будь-якому із тонів дуже важко набути значення централізуючої функції. І хоча в українському фольклорі наспіви з великосекундовою змінністю можуть завершуватися на верхньому тоні, однак не виключається й використання в ролі головного устою нижнього тону. Переконливе свідчення такої двоїстості функцій устоїв, *біфункціональності великосекундової опорності* мені довелося спостерігати в живому виконанні. Задля ілюстрації наведу уривок пісні "Ой мав же я штирі воли"[1].

---

[1] *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина, № 234, повний варіант транскрипції налічує 15 строф із варіантними вказівками.

50. ♪ ≈ 196 **Вільно**

1-3,5.Ой мав же я шти-рі во-ли та й ще дві ко -
-ро - ві, ой мав же я шти-рі во-ли та ще й дві ко - ро - ві.
4.І - ду ж я доши-н - ка- ря, що мій шин- ка(р) ро- би(ть),
і - ду ж я до ши - н - ка-ря, що мій шин- ка(р) ро-би(ть).6.Сі - дить жін-ка
й по - ко - нець сто-ла та й ду -моч - ку ду - ма - є, сі-дить жін-ка
й по - ко - нець сто- ла та й ду -моч - ку ду -ма- є.

Співак переважно дотримувався такої послідовності великосекундової змінності: половинний каданс – на нижньому тоні (*фа*), заключний – на верхньому (*соль*). Але, що важливо, у нього ці тони були *взаємозамінні.* У цьому неважко переконатися, переглянувши багатокуплетну транскрипцію (достатньо й уривка, поданого у прикл. 50). У 4-й строфі (а також *варіантах* до 2, 3, 5-ї строф, див. 1-шу строфу, такт 16) обидва устої у співака *фа*, а у строфах 11–15, навпаки, обидва устої *соль*.

І такі явища досить показові, особливо в речитативному стилі (або близькому до речитативного, як прикл. 50). Відомо, що в середньовічних церковних розспівах заключним тоном міг стати практично будь-

який щабель звукоряду. Але міг саме тому, що рух мелодії здійснювався переважно *по секундах* і в нешвидкому темпі, що суттєво (за моїми спостереженнями, великосекундова змінність нетипова для швидких пісень). Не в останню чергу через великосекундові відношення кінцеві звуки сприймаються у виконанні пісні "Ой мав же я штирі воли" як *взаємозамінні устої*[1].

Міжстрофова респонсорність

У подальшій еволюції феномену високого устою на другій стадії – на етапі вже засвоєного й досить досконалого ладового чуття (наприкінці неоліту) суттєву роль відіграв *міжстрофовий* зв'язок (між куплетами пісні). Сюди належить композиційне накопичення нестійкості, коли її розв'язання відбувається не в межах однієї строфи, а поширюється на суміжну строфу. І так протягом пісні від строфи до строфи. Таке явище можна назвати (до певної міри умовно) *міжстрофовим гіпотаксисом* (або міжстрофовою респонсорністю). Прикладом того, як могло здійснюватися накопичення ладової нестійкості у першій строфі наспіву, щоб потім дістати психологічне *розв'язання* в наступній строфі, може бути наспів русальної пісні "На гряній неділі"[2].

---

[1] Див. нотний додаток в кн.: *Успенский Н. Д.* Древнерусское певческое искусство. – М., 1971. Серед іншого – стихіра, що приписується Іванові Грозному, с. 357 – 362. В ній засвідчена великосекундова змінність *ре – до.*

[2] Ігри та пісні. Весняно-літня поезія обрядового року, с. 554, № 131. Мелодія опублікована буз паспорта і подальшого тексту, і, очевидно, з літературними правками діалекту. Відсутність паспортних відомостей не перешкоджає використанню цього нотного прикладу, оскільки наші завдання не торкаються регіональних аспектів і тексту (принципи використання записів було обговорено у "Вступі"). Проте шкода, що публікація цього цінного наспіву позбавлена паспорта запису і тексту, який, безперечно, був відомий А. Гуменюку, упоряднику нот до збірника "Ігри та пісні".

Подаю тут для порівняння лексики запис М. П. Гайдая, зроблений 5.12.1939 р. у с. Хоробичі від колгоспниці з с. Хатівля Городнянського р-ну на Чернігівщині Катерини Йванівни Вóйна, 52 років. Фонди ІМФЕ, 8–3, од. зб. 275, зош. І, арк. 6. Повний запис М. Гайдая (з мелодією) див.: *Іваницький А. І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору. – Вінниця, 2008. – Розділ "Весна", № 51.

51. Помірно



Наспів утворено з двох варіаційно повторюваних інтонаційних зворотів: "На гряной неділі" та "русалки сиділи". Вірогідно, що перша інтонація в дуже віддалені часи (в неоліті) утворилася під впливом розповідної модальності[1] (цю інтонацію міг виголошувати волхв, жрець, розпорядник обряду), а друга ("русалки сиділи") з потреби *ствердження* виголошеного жерцем прохання до богів община (рід) мали *кричати, гукати,* намагаючись донести сказане жерцем (волхвом) до адресатів – богів, духів, ідолів, русалок, додол тощо (слід узяти до уваги, що нинішній текст цієї пісні у ті часи був іншим – магічним, ритуальним).

Зрозуміло, не слід думати, що саме цей наспів виконувався кілька тисячоліть тому, – я говорю про *принципи* та механізм формотворення, які в цьому гарному наспіві засвідчені як можлива вказівка на *діалогізм* виконавства "волхв – община" (рід). Конкретний наспів міг скластися і значно пізніше. Але згодом, в міру ослаблення "модального чуття", з наспівом відбувається цікава метаморфоза.

Полягає вона в наступному. Високий каданс залишається, але вже сприймається не як модальна якість, а як *ладовий фактор*. Гучна теситура, що була нормою за умов спілкування з духами й потребувала *напруженого* звучання-кличу (звертання, прохання, вимоги тощо), почала стверджуватися як *тимчасовий* високий устій: тимчасовий, оскільки йому на зміну у *наступній строфі* приходив інший устій (у прикл. 51 *соль,* початок наступної строфи). А цей устій, на відміну від високого *до* (прикл. 51) був *низький,* і, таким чином, між закінченням першої строфи та початком другої виникали *респонсорні* стосунки. Інакше

1. На греной нєдєлі
Русалкі сєдєлі.
Ой рана, рана,
Русалкі сєдєлі.

2. Русалкі сєдєлі,
Сарочкі прасілі.
Ой рана, рана,
Сарочкі прасілі.

3. – Ой дєвачкі-дочкі,
Дайтє мнє (нам) сарочкі.
Ой рана, рана,
Дайтє нам сарочкі.

4. Хоть нє ллянєнькай,
Аби да дольнєнькай.
Ой рана, рана,
Аби да дольнєнькай.

5. А мнє стидно сєдєті,
На вас глядєті.
Ой рана, рана,
На вас глядєті

[1] Мається на увазі не нинішня мелодія, а *принцип формотворення.*

кажучи, перша строфа вимагала "відповіді" у вигляді низького кадансу (як "крапки") – і отримувала його у вигляді початку наступної строфи.

Якщо перша строфа закінчується на високому кадансі, це, за законами мовного гіпотаксису, є *антикаденцією* (або недовершеною каденцією, за музикознавчою термінологією). Така каденція потребує подальшого руху думки (почуття) в пошуках розв'язання посталої напруженості й нестійкості. Наступна строфа і здійснює таке "розв'язання". Але, у свою чергу, вона знову закінчується неустоєм, який розв'язується у третій строфі і т. д. Так виникає *безперервний* ланцюжок накопичення й розв'язання нестійкості протягом усієї багатокуплетної пісні[1]. В таких музичних побудовах питання-відповідь (і взагалі принципи гіпотаксису) виносяться за рамки окремої строфи і розосереджуються "вглиб строф". Подам ще один приклад надзвичайно цікавого засобу створення міжстрофового гіпотаксису[2]:

52. ♪ = 138



1.Ой п'я - на я та й ва - лю - са, йду до - до - му та й бо - юс[а].

♪ = 168



2.Бо ли-хо-го му-жа ма-ю, й бо ли - хо - го му-жа ма-ю, бу-де



би - ти, доб - ре зна[ю]. 3-4.Бу - де би-ти ще й ва-ля - ти, й бу - де

[1] Не випадково фольклорні співаки, які з'являються на сцені, в останній строфі пісні вживають "задля порозуміння з публікою" спеціальні засоби для ознаки *закінчення пісні* як цілісності: уповільнюють темп, вводять зайві повтори, танцювальні рухи, атрибутику, "перестройку" в розташуваннях на сцені, застосовують динамічні ресурси та ін. Див.: *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина, № 123.

[2] *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина, № 191.



1. Ой п'яна я та й валюса,
   Йду додому та й боюс[а].
2. Бо лихого мужа маю, (2)
   Буде бити, добре зна[ю].
3. Буде бити ще й валяти,
   Й буде бити ще й валяти
   Й да із хати й наганя[ти].
4. – Ой йди, жінко, та й втописа, (2)
   Бо ти мині ни годи[са].

Співачка *недоспівує* останній склад строфи, а передостанній закінчує на II ступені (в даному разі на *мі*). Наступна строфа розпочинається з *ре* – головного устою, який таким чином *поновлюється.* І так до кінця пісні.

Але остання строфа все ж закінчується на умовно "високому" устої. Проте цей високий устій не є щось свідомо винайдене саме цією співачкою (Паладією Мудрик). Існують дві його причини. Перша – це вплив *великосекундової змінності.* Звуки *мі* та *ре* перебувають саме в такій опозиції. А, як було показано на початку нарису, у великосекундовій змінності функцію устою може перебирати на себе почергово в будь-якій послідовності кожен з обох звуків (прикл. 50). Друга – в міру послаблення впливу мовної модальності починають діяти *ладові засоби* "вглиб строф". Останній же куплет "зависає" як ладово нерозв'язаний і саме тому починає підсвідомо "переживатися" як своєрідний "досконалий напівустій". Ці слова, які начебто заперечують одне одного, насправді найближчі до оцінки психологічної сутності цього феномену.

Ще один яскравий зразок міжстрофової респонсорності подано в наступному параграфі "Плагальність" (див. прикл. 54 "Ой хмарка наступає").

Плагальність

Нарешті, слід вказати й на наявність третьої стадії становлення ладового чуття. Він пов'язаний з плагальністю наспівів і є водночас варіантом міжстрофового гіпотаксису.

У Середні віки плагальні закінчення сприймалися як стійкі, оскільки не суперечили інтонемі і каденції розповідного речення (де "крапка-устій" завжди внизу). У плагальності можна вбачати збереження останнього значного релікту *співомовного мислення*, коли ладові засоби *уже* сформувалися в їх сучасному розумінні, але *ще* не втрачають зв'язків з *мовною інтонацією й розповідною модальністю.* Але в XIX столітті (частково ще наприкінці XVIII ст.) на таку первісну співомовну структуру почав впливати мажоро-мінор. У нових європейських ладах уже *не нижчий тон*, а *тоніка* (незалежно від її висотного становища) переймає функції головного устою. Тому серед деякої частини носіїв фольклору – насамперед "європеїзованих та урбанізованих" і в освічених верствах – плагальні закінчення почати сприйматися як частково нестійкі або й зовсім нестійкі.

Тобто, за нового часу у сприймання плагальних каденцій і структур, колись як стійких, вноситься відчуття їх *недостатньої стійкості* (з погляду мажоро-мінору і академічного музичного виховання, що змінює психологію традиційного музичного мислення). Дається взнаки вплив радіо, телебачення, концертів, – шаблонні гармонізації і домінування мажоро-мінору поволі змінюють музичне сприймання. Це особливо помітно в експедиційній роботі, коли спершу співають старі люди, а потім молодші (чи навпаки) [1].

Вказані тенденції торкаються (поки, на щастя, рідко) також і надтонічного кадансу. Показовий факт заміни надтонічного кадансу *тонікою був* мною зафіксований у двох записах весільного наспіву "У Кам'янці грім ударив". Приклад 53-а має надтонічний каданс *ля*. Коли при по-

---

[1] Нагадаю: М. Леонтович (і не лише він) плагальні закінчення народних мелодій аранжував як унісон (що правильно) або трактував як *домінанту.* Див.: *Леонтович М.* Хорові твори. – К., 1961: чумацька "Отамане, батьку наш", весільні "Поміж трьома дорогами", "Ой матінко моя".

вторному виконанні підключилася молодша співачка, дуже активна та ініціативна, але яка вже почала втрачати чуття *традиції* (див. прикл. 53-б), тон *ля* було замінено на *соль* (яке є *тонікою* в академічному розумінні)[1]:

53-а. ♪=120

1.У Ка - м'ян-ці грім у - да - рив... Йу Ка - м'ян-ці

1) Вар. 1)

грім у - да-рив, в Вор'-но-ви-ці до - щі ста[ли].

53-б. ♪=72

Разом [Coro]

1.Йа в Ка-м'ян - ці грім у - да- рив... Йа в Ка-м'ян-ці

1) 2)

грім у - да - рив, в Вор'-но - ви - ці

2) Вар. 1 2)

до - щі ста - ли.

Крім розглянутих прикладів плагальності і новітніх деформацій традиційного ладу, мною було записано також і показовий зразок "дрейфу" плагального наспіву в бік мажоро-мінору[2]:

[1] *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина. №№ 61, 61-а.

[2] Там само. № 235.

53-в. ♩≈ 84 **Вільно**

1.Жу - ро мо - я, жу - ро, й ти ме - не зжу - ри - ла,

ти ме - не зжу - ри - ла й з бі - лих ніг зва- ли[ла].

Зовні у прикл. 53-в простежуються ознаки плагальності. Справді, тут присутній мезовий устій *до*^{2}, а головний (нижній) – *соль*. Однак наприкінці 3-го такту звук *ре*^{2} явно намічає функції *домінанти* після *до*^{2}, останній через це практично втрачає однаки мезового устою і починає сприйматися як *субдомінанта*. Ось такий механізм (мажоро-мінорної функційності), задіяний в мелодії, перетворює колишню плагальність в європейський мінор з єдиною тонікою.

Але ці процеси поки що у масі народу не позначилися тенденцією до кардинальної заміни двох устоїв плагального ладу на єдину *тоніку*. Одним з факторів їх традиційної стійкості є, можливо, описаний щойно принцип "міжстрофової респонсорності". Так само, як "питання" високого антикадансу наприкінці першого музичного рядка знаходить "відповідь" у низькому кадансі наступного рядка (другого музичного речення), – схожим чином плагальний каданс програмує рух психічного збудження в закінченні строфи до його розв'язання (до заспокоєння ладової конфліктності) на початкових тонах (чи тоні) наступного куплета. Прикладів багато. І вони настільки рівнозначні, що для ілюстрації сказаного досить одного зразка[1]:

54. ♩= 60 **Спокійно** *с. Ліски Білогірського р-ну Донецької обл.*

Одна Усі

1.Ой хмар-ка на - сту- па - є, ой хмар-ка на- сту - па - є,

[1] Народні пісні. Записи Людмили Єфремової. – К., 2006, № 446.



1. Ой хмарка наступає, (2)
Дощик, дощик накрапає.

2. Ой дощик накрапає, (2)
Мати, мати дочку лає.

3. Ой мати дочку лає, (2)
Гулять, гулять не пускає:

4. – Ой сиди, доню, дома, (2)
Рубай, рубай, доню, дрова.

Наспів за строфікою – трирядковий куплет з експозиційним повтором тексту, лад плагальний. На основі плагальності впроваджується міжстрофова респонсорність. Нижній устій *ля-бемоль малої октави* в кінці 1-ї строфи з початком 2-ї строфи передає функцію устою звукові *ре-бемоль першої октави.* Але не відразу, а через проміжні початкові вісімки *соль-бемоль* та *мі-бемоль.* Вони належать до ладово нестійких, і їх використання ще більше посилює психологічний ефект мезового (серединного) устою звука *ре-бемоль.*

В цілому механізм "міжстрофового гіпотаксису" (або, кажучи образно, респонсорності "в розстрочку") однаковий в обох випадках: і у вигляді високого кадансу, і у вигляді плагальності. Хоча шляхи до його становлення відповідно були різними.

Внаслідок розв'язання неустою в устій на початку наступної строфи пісня набуває особливої *ущільненості,* що призводить до утворення специфічного *строфового циклу.* В закінченні попереднього куплета "пружина" напруження "стискається", а на початку наступної строфи "розпрямляється" – і так від куплета до куплета й до кінця пісні. Але завершується наспів усе ж на відносному *питанні-неустої.* Це "питання" звучить як пам'ять про пройдений шлях історичного розвитку і як віха, що залишилася нам від далеких днів таємничого світу магічного мислення, панування різних типів модальності та їх впливу на формування контуру наспіву. А також як відгомін зараз вже призабутої для сучасного музичного мислення мовної традиції: кінцева інтонація завжди є *кадансом,* який (його висотне положення) визначається модальністю.

Нарис другий
Генезис двох типів ладкань

Серед типів весільних наспівів, що побутують в українському фольклорі, провідне значення мають два з них. Перший спирається на 6–8-складову[1] структуру *нецезурованого вірша.* Назвемо його *ладкання-1* (далі – Л-1)[2]:

55. ♩ = 72
Solo — Coro
То-бі, друж-ко, не друж-ку-ва-ти, то-бі, друж-ко, не друж-ку-ва-ти,
то-бі сви-ні пас-ти з дов-го-ю ло-ма-ко-ю, з чор-но-ю со-ба-ко[ю].

Другий тип, *ладкання-2* (Л-2), базується на *цезурованому вірші* структури (5 + 3), (5 + 4), (6 + 3), (7 + 3), рідше (5 + 2) та ін.[3] Другий сегмент вірша і музичного рядка утворює достатньо відособлений музичний мотив[4]:

56. ♩ = 64
Solo — Coro
Та-та-рин бра-тик, та-та-рин, про-дав сес-три-цю за-да-ром;

[1] Кількість складів у рядку може коливатися від 5 до 10 складів. Але в основі архетипу лежить модель структури: 6-складник у тексті і 6 складонот у наспіві. У прикл. 55 такій моделі відповідає 4-й такт.

[2] Весільні пісні. Кн. 1 / Упоряд. М.М. Шубравська. А. І. Іваницький. – К., 1982, № 545.

[3] Для цього типу модельована норма буде (5 + 3) і ритміка як у прикл. 56.

[4] Весільні пісні. Кн.1, № 721.



В. Гошовський провів влучну паралель між формою рондо і весільним обрядом: "Якщо розглядати весільний обряд лише під кутом зору його музичного оформлення, то він наближається до принципу *рондо:* ладканки стають головною темою-рефреном, а всі інші пісні – епізодами"[1]. Визначальну роль ладкань для збереження й проведення традиційного весілля він коментує таким чином: "Відмова від ладкання повністю руйнує весільний обряд, і народне весілля перетворюється на звичайне родинне свято зі співом весільних та бесідних пісень, а окремі епізоди обряду втрачають свій первісний смисл і перетворюються на ігри для розваг гостей"[2]. Зважаючи на таку знакову й цементуючу весілля роль ладкань, закономірно поставити цікаве й важливе питання їх генезису.

Спільні ознаки обох типів – повсюдне поширення (наприклад, також у білорусів та поляків), емблемність, міцний зв'язок з обрядом, певна лабільність форми (що проступає в коливанні складочислення та вживанні строфоїду – останнє особливо показове для нецезурованого Л-1).

Ладкання-1

Тип Л-1 має свої показові ознаки, насамперед – повторення першого текстового рядка (у прикл. 55 – текст "Тобі, дружко, не дружкувати" спершу виконується як сольний заспів, а потім його є підхоплює гурт). Крім того, в ряді пісень трапляється також особливий, не пов'язаний із змістом тексту пісні, додатковий заспів (так звана "передладканка")[3].

---

[1] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971, с. 51.

[2] Там само, с. 51 (виноска 2).

[3] Була здійснена спроба картографувати поширення передладканок. Див.: *Луканюк Б.* Кілька заміток про так звані заспіви-зачини весільних ладканок //Третя конференція

Є підстави припустити, що передладканка ще кілька століть тому була поширена значно більше. На користь такого судження свідчить її вживання поза основними ареалами сучасного побутування. Зараз вона трапляється у небагатьох різновидах-формулах: "А з руточки дві квіточки", "Ой лежель бервін, бервінковий він", "Первая квітка – то ж Іванко", "А в садочку дві квіточки" та деякі інші. Якщо у заспіві згадуються імена молодих, слова передладканки не пов'язуються з подальшим змістом і виглядають як звертання, яке чомусь обривається, не маючи продовження. З комунікативного погляду передладканка – явище дивне, навіть нелогічне[1]:

57. Moderato

Solo — *Duo*

Ой ти, ду-шеч-ко, на - ша Ма-річ- ка... По-ма-лень-ку йді - те.

Coro

По - ма - лень - ку йді - те, пи - лом не пи - лі - те,

щоб на - ша - я па - ва пи - лом не при - па[ла]. Гу!

Щоб на - ша Ма - рій - ка зве - чо - ра вис- па[ась]. Гу!

Пісню було записано 1952 р., коли традиція ще перебувала у розквіті. Варто звернути увагу: фактурні вказівки точно передають поетапність підключення голосів, як це було і в язичницькій традиції: передладканку заспівує одна, початок тексту (експозицію) – група (в даному разі двоє), а з повтору рядка основного тексту вступає весь гурт. Кожен етап цієї послідовності має свої підстави.

дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. Матеріали /Ред.-упоряд. Б. Луканюк. – Львів, 1992, с. 38 – 45.

[1] Весільні пісні, кн. 1, № 166. В друку розбіжності в написанні імені: Марічка і Марійка. Пісня з Полтавщини, тому форма "Марічка" – мабуть, описка.

В Л-1 привертає увагу досить-таки незвичайне нагромадження *повторно-вступних* елементів (більше ніде у фольклорі аналогів йому немає). Як відомо, в музиці в цілому і у фольклорній ліриці зокрема найбільше поширені *заключні* повтори (особливо репризні). Що ж до початкових повторів у фольклорних мелодіях, то їх слід зарахувати до особливих композиційно-конструктивних засобів, які не піддаються поясненню з погляду строфічної або смислової доцільності. Це стверджується й тим фактом, що початкові (експозиційні) повтори тексту досить показові для обрядових пісень, насамперед весільних, і зовсім не властиві *пісням звичайним* (там їх буквально лічені одиниці – як "Ой на горі та й женці жнуть", але вона, певно, авторського походження). Коли так, то слід дошукуватися підстав виникнення експозиційних повторів насамперед в умовах колишньої *язичницької обрядовості.*

Що ж до передладканки, то вона взагалі не може бути пояснена, якщо аналізувати лише закони музичного формотворення. В народі давно втрачена потреба в передладканнях, вони вживаються як звична реліктова прикмета весільного зачину і не несуть певної усвідомленої функції.

Так виникають перші питання: *як* виникли передладканки і якою була їх *роль* в далекому минулому?

Оскільки потреба в передладканках ні законами музичної, ні поетичної форми не пояснюється, залишається припустити, що вони постали з якоїсь іншої мотивації. Оскільки вони розташовуються *на початку* строфи (строфоїда), немає сумніву, що їх роль якось мала бути пов'язана із спеціальними завданнями *започаткування* обряду, дії, співу та ін. Справедливо припустити, що передладканки народжені з дій, пов'язаних з *ініціальною магією* і є її суттєвою частиною. Серед усіх різновидів магії ініціальність посідала одне з найважливіших місць в язичницьких обрядах, побутовій практиці і мистецтві. Було би просто неприродно, коли б ініціальний стимул не позначився і на такому обряді, як весілля, з якого, власне, все в громадському та особистому житті людини тільки й починається.

Варто спеціально звернути увагу й на таке: у другому за важливістю для людини обряді – *жнивному* – широко використовується, серед інших, також і обговорюваний тип весільного ладкання Л-1 (Л-2 також, але рідше)[1]. Це суттєво: обидва найважливіші для життя суспільства обряди мають також і спільні музично-ритмічні *формули* наспівів. Зараз передладканка сприймається як *звична*, хоча й *надмірна* частина заспіву. Якщо не знайти цьому явищу задовільного пояснення (а його досі немає), залишиться незрозумілою й далі функція такого складного, *кількаступеневого* "заспіву" в коротеньких весільних пісеньках.

З погляду *композиції* і формотворчого структурування роль передладканки-заспіву пояснити не вдається: ну, не має він смислу, немає в ньому потреби! Це, між іншим, стверджує й весільна практика останніх століть, особливо двадцятого: співачки поступово позбавляються передладканок, а обряд в цілому і функція ладкання як весільного співу ніскільки від того не страждає.

Отже, слід відмовитися від спроб *формально-логічного* пояснення функції передладкання. Залишається припустити інше: колись (в часи, коли ще зберігалося *сакральне ставлення* до весільного співу) на передладкання покладалося якесь *ритуально-магічне* навантаження. Найвірогідніше, як трохи вище говорилося, – ініціальне, але, не виключено, що й охоронне. Саме це й треба спробувати з'ясувати.

Право проголошення важливої експозиційної *ініціальної* формули (того, що ми зараз умовно називаємо *передладканкою*), безперечно, мало належати головному волхвові – розпорядникові обряду (або *жриці-розпорядниці*, що стосовно весілля навіть вірогідніше, яка діяла від імені богині домашнього затишку Макоші). Словесний зміст передладканки в язичницькі часи мав бути осмислений за *магічними поняттями* і скерований до *вищих сил* (богів, духів, ідолів). Але коли з прийняттям християнства було впроваджено церковне вінчання, пам'ять про богів

[1] На це уперше звернув увагу С. Людкевич ("Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Й. Роздольським. Списав і зредагував С. Людкевич" / ЕЗ НТШ. – Львів, 1906. – Т. XXI, див. Передмову). Ф. Колесса пізніше розвинув ці спостереження на матеріалах закарпатського фольклору, вказавши також, що використання однакових типів ладкань у двох різних обрядах показове для регіонів, де збереглася в достатній повноті жнивна обрядність – на Поділлі, в Галичині та Закарпатті. Див.: *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці. – К., 1970, с. 379.

(богинь) – охоронників шлюбу поступово зблякла, смисл ініціальної формули затемнився. І (припустімо) якщо раніше *на місці передладканки* проголошувалося щось на зразок "Славна Макошь і ти, Свароже!" (тощо), – то десь від XV–XVI ст. це вже почало втрачати смисл (відповідно як у приспівах колядок звертання до *Даждьбога* – "Ой Даждьбоже!" – перетворилося на рефрен "Ой дай, Боже!"). Але повага до традиції й звичка до опрацьованої впродовж тисячоліть форми започаткування весільних пісень не дозволили відкинути старий заспів: замість колишньої магічної формули на її місці з'являються інші, відповідні новому часу і вірі слова. Найпростіший вихід було знайдено в заміщенні язичницької ініціальної формули з іменами тодішніх духів та богів – *іменами молодих*:

Первая квітка – то ж Івашко.
Або: **Другая квітка – то ж Мар'єчка (і т. ін.)**

Такі образи природи у передладканках, як "А з руточки дві квіточки", також неважко пояснити. Вони з'являються, витискаючи більш ранні формули, але зберігають *спільну пантеїстичну* образність. Це зрозуміло, оскільки язичницькі боги часто мали зооморфну або пантеїстичну природу. Тобто: *магія пішла – магія повернулася* (замість імен стародавніх богів і духів *природи* і *космосу* з'являється їх *метафора, символ*). Слід додати, що й окремі язичницькі формули мали уособлювати яскраво виражені пантеїстичні образи. В такому разі у них нічого з приходом християнства навіть не доводилося змінювати. Припустімо, що деякі вцілілі пантеїстичні формули передладканок побутували ще за язичництва. Але ті, що відійшли безповоротно, були не пантеїстичні, а *аністичні або антропоморфні* (власні імена богів і духів) і, зрозуміло, з християнством співіснувати вже не могли.

Наступне питання: *як виник* експозиційний повтор в Л-1 і яка його функція? (Див. прикл. 57, такти 2–3) В експозиційному повторі першого рядка *основного тексту*, крім ініціальної підоснови, можна виявити також мотивацію, яка поринає в особливості виконавства часів магічного мислення: це роль первісного хоризму і функція волхва-лідера (*заспівувача*). В діалогу заспівувача та хору завдання лідера полягало (як і зараз) не лише в проголошенні магічної формули (передладканки), але й у *підказці* потрібного за ходом обряду тексту, який рід-хор підхоплював і провадив далі.

Можна не сумніватися, що тисячу чи дві років тому ладкання співали не сидячи, як зараз, а *в русі* (як в давньогрецьких Діонісіях, в античних трагедіях, де хор *рухався*; як в обрядах племен Африки, Південної Америки чи Океанії). Тому те, що зараз виглядає як *повтор вірша,* колись могло обумовлюватися логікою рухів. Такий шлях очевидний: заспівувач проголошував *передладканку* (сигнал ініціації і віддавав шану богам – як це робиться й зараз в християнській церковній службі), потім *підказував* перший відповідний рядок тексту і водночас задавав ритм і форму *танцювального руху.* Далі вступав рід-хор. Така схема співу в основних її рисах зберігається й досі (але вже без рухів, сидячи на ослонах).

У пізніші часи (з прийняттям християнства, і то не відразу, в деяких місцевостях – не раніше XVI ст.) передладканки та експозиційний повтор першого рядка основного тексту все більше перетворювався на *сигнал уваги*, на фактор інтуїтивної тональної настройки, а в змісті – на "підказку" тексту для хору.

Узявши до уваги висловлені судження, можна стверджувати: те, що зараз сприймається у формі Л-1 як конструктивно-архітектонічні деталі, *виникло в епоху магічного мислення та язичницької обрядовості.* Передладканка та експозиційний повтор були не "винахідництвом", а вимогами спілкування з дýхами і богами, а також потребою виголошення магічної формули в діалозі: *волхв – рід.* Іншими міркуваннями концентрацію повторно-вступних елементів у Л-1 задовільно пояснити неможливо.

Ладкання-2

При розгляді цього типу постає перше і чи не найголовніше питання: що могло бути причиною виникнення *цезури* у вірші Л-2 з зовсім нетиповим для двоколінних віршів українського фольклору відчленуванням другого сегмента кожного пісенного рядка, який до того ж супроводиться кожного разу неясно чим мотивованим злетом мелодії догори (у більшості випадків на кварту від нижнього устою – див. прикл. 56, хоча є й інші варіанти – див. прикл. 62)? Це відчленування виглядає як раптовий, не підготовлений мелодичною й ритмоструктурною логікою "відрив" кінцевої інтонації рядка від попереднього рівня. Він з погляду *мовної* інтонації виглядає як "питання", "клич" тощо (справа, звичайно, не буквально в "кличі", а в питальній чи спонукальній *модальності* та її прояві в інтонаційному контурі наспіву).

Те, що у цій "відірваній" від попереднього інтонаційного рівня поспівці проступає аж ніяк *не розповідна* модальність, гадаю, зрозуміло будь-кому, хто ознайомився з попереднім текстом книги і може читати ноти. Коротше кажучи, власне *музичними* потребами відчленування та інтонаційний злет другого сегмента в кожному пісенному рядку пояснити неможливо. Залишається шукати пояснення, як це робилося й у попередніх випадках, в модальності та *магічному мисленні*. Тобто, в поясненні *музичної форми* доводиться апелювати до *позамузичних факторів*.

Злет-відрив другого сегмента наводить на думку: на його місці колись міг існувати не музичний зворот (як зараз), а *оклик-емоція* магічного призначення. Серед гіпотез щодо функції такого оклику найбільше підходить або *апотропеїчний* зміст (відлякування), або *комунікативний* (звертання, прохання). І те, й інше скероване *назовні* – як відлякування *духів* або як діалог з ними. Про це ж, зокрема, свідчать і обрядові "ґуканки", що дійшли до нас з глибокої давнини і побутують донині в Поліссі.

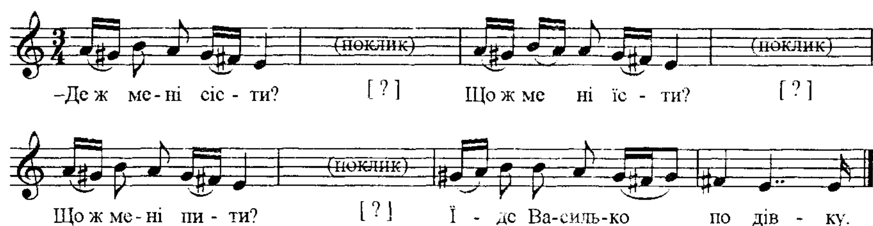
У прикладі 56 другий сегмент кожного рядка за смислом є продовженням думки попереднього сегмента. Але трапляються також зразки, де текстівку другого сегмента можна без будь-якої шкоди для змісту *вилучити* (!). І коли замість такого другого сегмента з експериментальною метою припустити наявність на його місці (у віддаленому минулому) певного *магічного колективного оклику*, то отримаємо схему, в якій буде *змодельовано форму архетипу* Л-2 часів магічного мислення. Важливо і те, що в моделі, де "знято" відокремлений сегмент, яскраво проступає *проста серіація*[1]:

58. ♩ = 72 (*модель*)

(поклик) (поклик)

Ле - ті-ла зо-зу- лень-ка, [?] сі-ла со - бі на ві- кон - це. [?]

[1] Весільні пісні. Кн. 1, № 585. На основі цього прикладу створено гіпотетичну модель.



Згідно того, як втрачалася магічна основа, цей поклик-емоція мелодизувався, отримав текст, логічно пов'язаний з попереднім змістом. І те, що зображене схематично у прикл. 58, дістало сучасної (відомої нам зараз) форми:



Наведені аргументи й приклади не такі вже й гіпотетичні, як може здатися на перший погляд. Справа в тому, що в українському фольклорі існують зразки Л-2, в яких на цезурах між обома сегментами рядків *вклинюється "гуканка"*[1]:

[1] Там само, № 910.

60. ♩ = 82

– Ой не си - ди, Ма - ру - сеч - ко, гу! не си - ди

4 да й од - чи - ни ква - ти - роч - ку, гу! по - гля - ди, чи ви - со - ко сон - це, гу!

9 на не - бі, чи ба - га - то бо - яр, гу! на дво - рі,

13 чи хо - рош І - ван - ко, гу! на ко - ні?

16 – Ой хо - рош, ма - тюн - ко, гу! кра - ще всіх,

19 да і схи - лив го - ло - вонь - ку ниж - че всіх, да й при - пав ко - ни - чень ко

22 ро - со - ю, а бі - ле - є ли - чень - ко кра - со - ю. Гу!

На додачу до цього є й приклади *переростання* заключної смислової групи рядка в "гуканку" (див. такти 12–16)[1]:

[1] Там само, № 391.

61. Parlando [♩≈66]







А за язичницьких часів процес відбувався зворотній: з "гуканки" (тобто, *поклику-емоції*) поступово формувався другий сегмент пісенного рядка. Співіснування другого смислового сегмента та "гуканки", як свідчення колишніх формотворчих процесів, простежується в наступному зразкові[1]:

62. Allegro







Приклад 62 важливий тим, що, на відміну від прикладу 60, де "гуканки" є майже на усіх міжсегментних цезурах і через те вони "автоматизовані", – тут

[1] Там само. № 1049.

"гуканка" з'являється раптово – як відгомін чогось давно забутого, яке незбагненним чином зненацька про себе нагадало.

Варті уваги відомості дістаємо також, аналізуючи частотність "гуканок" в Л-1 та Л-2. У томі "Весільні пісні", кн. 1 (К., 1982) найповніше вони представлені серед матеріалів з Чернігівщини. Усього з "гуканками" в томі міститься 47 пісень. З них "гуканки" трапляються в Л-1 – 60%, в Л-2 – 21 %, в інших весільних – 19 %. Як це видно, частотність "гуканок" в Л-1 значно вища. Таке явище слід витлумачити на користь викладеної вище гіпотези. В Л-1 "гуканки" трапляються частіше, оскільки вони тут – єдиний магічний релікт, який зберігається усвідомлено (до зовсім недавнього часу можна було й так сказати: *оберігається,* особливо у Поліссі. Це засвідчують експедиційні обстеження останніх 1920-х років, у тому числі й мої власні польові спостереження 1980-х років).

В Л-2 "гуканки" трапляються значно рідше, бо тут магічний поклик існує в *прихованому* вигляді у кожному рядку – як *мелодизований другий сегмент.* Додаткова поява чистої "гуканки" (як у прикл. 60), певно, *обтяжує* пісню і співаки від неї почали відмовлятися (слід припускати, що не так і давно, оскільки М. П. Гайдаю вдалося зафіксувати красномовний релікт, який побутував ще у 1920-ті роки). Відмова від "гуканки", як свідчать і мої спостереження у Київському Поліссі (Поліський та Чорнобильський райони, 1980–83 рр.), відбувалася прискорено у другій половині XX ст. Нерідко з'ясовувалося, що співаки виконували пісні з "гуканками" ще років 15 тому, але на час обстеження у 1980-ті роки вже не "гукали". Зокрема, з "гуканками" співачки з с. Луб'янка Поліського р-ну Київської обл. виконали пісню лише після мого запитання: чи раніше "гукали" наприкінці?

Підсумовуючи, можна запропонувати такий погляд на еволюцію Л-2: *обов'язковим* був поклик ("гуканка"?) чаклунського характеру в епоху магічного мислення; в міру ослаблення магічних вірувань поклик стає *альтернативним*; нарешті, поклик остаточно витискається семантично та інтонаційно оформленим сегментом, який згодом стає граматичною і семантичною частиною *висловлювання.*

І в підсумку слід відповісти на два останні питання: який з двох типів ладкань – Л-1 чи Л-2 – давніший? І – коли вони могли виникнути?

До того, поки було здійснено аналіз, могло здаватися, що давнішим має бути простіше за будовою Л-1. Однак в Л-2 закодовано більш глибокі магічні корені і через це воно мало пройти більш тривалий та складний шлях розвитку. Остаточну відповідь поки що давати зарано, але все ж є підстави давнішим вважати Л-2. На користь такої гіпотези промовляє також інтонаційно-позиційне становище другого сегмента:

в ньому прослуховуються релікти неоліту-бронзи – епохи, коли домінувала *спонукальна* (і питальна) *модальність*. Слід також звернути увагу на будову рядка. Він складається з *двох синтагм* – отож, така форма могла скластися на тій стадії розвитку мови, коли синтагматика мовлення стала звичайним явищем і її логіка могла вже вільно поширюватися на інші види громадської діяльності (в тому числі й на музику). Таким чином, простежується двоетапність творення форми: спершу одна синтагма плюс магічний оклик (це епоха спонукальної модальності, середній неоліт); потім оклик переростає в семантичну частинку, рядок стає двосегментним (майже напевно, кінець неоліту – бронза), приблизно в III–II тис. до н. е. Не виключено, що в будові Л-2 зафіксовано ритуальний діалогізм останньої доби *парного шлюбу*[1].

Будова пісенного рядка Л-2 подає ще одну інформацію. Тут діє не один, а два види модальності: *розповідна* (1-й сегмент) та *спонукальна* чи *питальна* (2-й сегмент). Розповідна модальність першого сегмента – це, можна припускати, формула, виголошувана *волхвом*, вона містила якусь ритуально-магічну інформацію. Другий сегмент – це, очевидно, реакція усіх учасників обряду (реакція *роду-племені*) на проголошену волхвом формулу. Характер проголошення "частини волхва" та її *ініціальне* значення свідчать про час, коли розповідна модальність вже стала провідною у мовній практиці, а емоційно ця модальність перетворилася на *нульову* (в лінгвістиці означає нейтральність інтонації). Такі характеристики модальності стверджені лінгвістами для пізнього неоліту – бронзи.

Що ж до Л-1, то в його будові досить чітко проглядають *паратактичні* принципи розвитку (особливо незамкненість передостаннього сегмента у строфоїді – див. прикл. № 55 та 57). Попередні сегменти можуть бути (і частіше так і є) *замкненими* (інтонація "крапки", діє серіація). Така структура строфоїда дуже показова для початкового оволодіння паратаксисом в музиці: спершу йде звична серіація інтонацій

[1] Є підстави припустити, що *спонукальний* (може бути, *питальний*) *злет* відчленованого сегмента в Л-2 дійсно є реліктом парного шлюбу. В нього міг вкладатися сигнал для запрошення чергового претендента до шлюбної церемонії (зрозуміло, зміст цього запрошення-питання – хто наступний? – ми можемо лише постулювати).

"простих розповідних речень", а наприкінці "прорізаються" ознаки двочленного паратактичного речення. В Л-1 відсутні такі безперечні прикмети магічного мислення, як в Л-2. Отже, формування Л-1 вірогідно припадає на праслов'янську епоху або на часи раннього слов'янства (близько 3 тис. років тому). В будь якому випадкові в Л-1 простежуються провідні ознаки *паратактичного мислення* – і в тексті, і в наспіві.

У сказаному з приводу двох типів ладкань є, звичайно, міра гіпотетичності. Але суть в іншому: питання *генезису* і *хронологізації* фольклору настільки ж важливі, як і неопрацьовані. Тому найсміливіші гіпотези у цій галузі мають право на оприлюднення хоча б для того, щоб викликати дискусію та привернути увагу до самої проблематики. У XX столітті безпідставно посилилося позитивістське й експериментальне ставлення до фольклору на шкоду, наприклад, езотеричним поглядам. Скажімо, американська антропологічна школа, англійська соціологічно-функціональна школа (Броніслав Маліновський), структуралізм другої половини XX ст. (В. Гошовський) відмовилися від генетичної проблематики і зайнялися документуванням наявних у сучасній науці фактів. Це, звичайно, важлива річ, особливо з огляду на затухання давніх традицій і культур та тенденції глобалізації. Однак якщо наука перетворюється на *описову* дисципліну, вона втрачає властивій справжній науковій мислі дух напруженого пульсування *ідей та гіпотез.*

Вчений безумовно шанує бібліотекаря й архіваріуса, але сам вчений звужує діапазон дослідницьких інтересів, коли посилює увагу до прагматичних завдань (як Броніслав Маліновський створив прикладну ділянку соціології з метою обслуговування потреб британської колоніальної адміністрації). Саме наукова гіпотеза, парадоксальна ідея, нестандартність мислення відрізняють вченого від збирача фактів, колекціонера або університетського лектора-викладача. Факти на те й існують, щоб породжувати *загадки.* Але тільки мислячий вчений здатен побачити загадки у фактах: добросовісний колекціонер, як правило, загадок не бачить (або, кажучи інакше, їх *недобачає*).

Вивчення двох типів весільних ладкань доводить, які важливі й цікаві явища можуть ховатися за, здавалося б, незначними деталями форми – такими, як експозиційний повтор, "гуканка", цезурований або нецезурований вірш.

І все – попереду: декодування фольклору лише розпочинається.

Нарис третій
Типологія купальської пісні "Гей, око Лада"

Магічно-ритуальний зміст обрядових *текстів* фольклору після християнізації Руси-України поступово, разом з язичницькими віруваннями, почав втрачатися. Сакральні тексти майже цілковито були заміщені побутово-ігровою тематикою. Купайло із центрального язичницького дійства, пов'язаного з культом богів Неба і Сонця, до XVII ст. перетворилося на молодіжну розвагу.

Проте й у вигляді уламків колишніх сакральних ритуалів календарна обрядовість залишається цінним прихистком захованих ("закодованих") у глибинах структури космогонічних поглядів та вірувань наших далеких пращурів.

Але календарні пісні – не єдине джерело усної історичної пам'яті. Наприклад, у дитячому фольклорі так само збереглися прикмети (зараз вже десакралізовані) колишнього магічного змісту. К. Квітка вбачив наявність езотеричних реліктів у дитячих рецитаціях до сонця, дощу (сказане ним поширюється і на календарні пісні):

"Такі інвокації, широко розпросторені у європейських народів, здебільшого опустилися до рівня дитячих забав, але давніше були всенародньою культовою одправою, що мала серйозне магичне значіння. Більшість примітивних співів нинішніх "натуральних" народів служать магичними засобами, щоб накликати щастя на ловах і війні, дощ, урожай і т.п., отже, коли взяти на увагу, що найбільш придатний спосіб до пізнання (хоч би приближного і здогадового) перших стадій розвитку музики у наших предків – то є студіювання нинішніх наших примітивів в зв'язку з музикою народів, що стоять на найнижчих ступенях, то значіння таких досі ігнорованих музичних документів, як цього роду дитячі рецитації, стає ясне"[1].

Не лише нашому сучасникові, але, певно, й людям XVI–XVII століть (не виключено, що й глибше) поданий нижче текст пісні "Гей, око

---

[1] *Квітка К.* Українські народні мелодії. – К., 1922. – С. VIII. Там же у виносці Квітка посилається на працю, дотичну до теми: *E. Hornbostel.* Musik der Naturvölker. Meyer's Grosser Konversations Lexikon, 6. Auflagge. – Bd. 24. Jahressupl. – Leipzig, Wien, 1912.

Лада"[1] здавався і здасться не дуже зрозумілим. Не кажучи вже про імена Лада, Леле, Перун або вислови "око Ладове", "Леле Ладове", "Ладове свято".

Текст подається за рукописом, лиш пронумеровано рядки:

Схема 13

1. Гей, око Лада.
Леле Ладове,
3. Гей, око Ладове,
Ніч пропадає,
5. Бо око Лада
З води виходить,
7. Ладове свято
Нам приносить.
9. Гей, Ладо!
А ти, Перуне,
11. Отче над Ладом,
Гей, Перуне,
13. Дай дочекати
Ладе купала.
15. Гей, купала!
А кум і кума –
17. У нашу хату.
Гей, кум і кума,
19. Солод ситити,
Медок хмелити.
21. Гей, кум і куме,
Щоби і внукам
23. То пам'ятати,
Гей, кум і кума!..

Окремо слід звернути увагу на перенасиченість тексту *спонукальною модальністю:* "Гей, око, Лада", "Гей, Ладо", "А ти, Перуне", "Дай дочекати", "Гей, купала" тощо. Цей пісенний текст, винятковий за наснаженням язичницькими символами, дивом зберігся і дійшов з пітьми століть до наших днів. Можна припускати давність його модальної й символічної образності у 700–1000 років або й більше. Доводиться шкодувати, що не було зафіксовано наспів цієї купальської пісні. Але навіть наявний (дефектний у деталях) текст викликає неабиякий історичний інтерес і є достатньою базою для постановки кількох дослідницьких завдань.

[1] Записала у серпні 1959 р. Л. П. Вороніна в с. Ясені Рожнятівського р-ну на Станіславщині від селянина Левицького, 65 р. Рукоп. фонди ІМФЕ, ф. 14–5, од. зб. 264, арк. 44–45. Надрук. у зб.: "Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року" / Упоряд. О. І. Дей, А. І. Гуменюк. – К., 1963. – С. 35, приміт на с. 622. В названій публікації є окремі неточності (у рядках 21 та 24 введено кличну форму, відсутню в рукопису, неповний паспорт).

Два з них будуть головними. Перше – це реконструкція ***строфіки*** тексту. І друге – спроба встановлення ритмоструктурного ***типу*** купальської мелодії, під яку цей текст *міг би колись* співатися.

Сучасні культурологи і навіть деякі фольклористи іноді ставляться до архаїчних культур як до цілком доступних сучасній свідомості, але *примітивних.* Так би мовити, все це "дитинство" людства – і античність, і фольклор, і тим більше палеоліт. Але поруч з такими поверховими судженнями існують наукові факти: антропогенні здобутки "первісного" суспільства – розвиток мислення, мови, мистецтва, окультурення рослин, одомашнення тварин, – "цивілізована" людина повторити не може. Відповідно аналітичний розум із здивуванням зупиняється перед таємницями, які заховано у звичаях, обрядах, фольклорних текстах і мелодіях.

Наукове пізнання, як відомо, розпочинається з класифікації й систематизації досліджуваних матеріалів. Перший крок до з'ясування типології пісні "Гей, око Лада" необхідно вчинити через поділ купальського пісенного масиву на основні групи. Підставою буде *міра* збереження у піснях *власне купальської* "формульності".

Перший крок до реконструкції – аналіз *респонсорно-діалогічних* пісень. Їх слід зарахувати до особливо показових при святкуванні язичницьких Купалій. Саме ці пісні *структурно* уособлюють формульну емблематику купальських свят і донесли до наших днів питомі ознаки ритуально-купальського діалогізму.

Друга група пісень – типи, *тотожні з "Маланкою"*[1]. В них поширений ритм ♪♪♪ ♩ ♪. | ♪. ♩ ♪ ♩., що єднається з віршовою структурою (5+4).

До третьої групи належать усі інші пізнішого походження, – власне ігрові. Вони не завжди мають типологічні ознаки Купайла і вважаються такими на підставі *використання в обряді* (виконуються на Купайла). Однак не виключено, що їх предтечею були *позаритуальні ігрові* (власне профанні), які виконувалися в доісторичні часи після завершення магічно-ритуальних дійств на Лисій горі (див. фото 47).

[1] Див.: *Квітка К.* Українські народні мелодії. Збірник. – № 115(78), 117(76). Пор. там же з маланковими: №№ 258(195), 259(695).

Завдання типологічної ідентифікації полягає в пошуках аргументів на користь того, до якої із вказаних трьох груп можна віднести пісенний текст "Гей, око Лада". А вже в залежності від цього вирішуватиметься й реоконструкція строфіки цього тексту, записаного без мелодії.

Текст пісні "Гей, око Лада" – це лише пізня, далека від живої язичницької дійсності форма. Однак у тексті, незважаючи на втрати, можна віднайти ознаки найбільш типової, "формульної" строфи. Аналіз доводить, що в тексті є вказівки на зв'язок з кількома спорідненими різновидами основного **купальського типу.** Вони мають прикмети *респонсорного* виконання – ознаки *діалогізму.*

В традиції останніх двох-трьох століть респонсія в купальських піснях звичайно обмежується першою строфою і виглядає як "**заспів-соло → гурт**". Починаючи з другої строфи, як правило, обидва зазначених складники форми співаються усіма учасниками разом, хоча трапляється повернення до діалогізму і в подальших строфах.

Язичницька ритуальна праоснова купальського обряду збереглася в будові строфової форми: *заспів* (**З**); магічна формула *волхва* (**А**); колективно-сугестивний *поклик-приспів* (**П**) ("Іване, Йвашечку!", "На Йвана Купайла!" тощо). За цими індексами найтиповіша купальська пісенна форма відповідатиме формулі **АП** ||: **З АП** :||. Вона виникла з обрядової ситуації і дозволяє реконструювати перебіг купальського дійства III–II тис. до н. е. – І тис. н. е. "Обрамлену" форму (**З АП** між знаками репризи) можна перейменувати в інших (прийнятих в музикознавстві) символах (**З-П = А-А[1], А = Б**) і позначити як **АБА[1]**, де **А** – варійована формула заспіву та приспіву за зразком "На Йвана, Купайла".

У язичництві ця форма постала як діалог "волхва" і "роду" (беручи до уваги почергове розташування сегментів, що співали по черзі "рід" і "волхв"). Скориставшися цією фактурною "парою", перший різновид купальських пісень, що розпочинається з *заспіву–приспіву*[1], визначимо як діалогізм **"рід → волхв → рід"**[2] (див. нижче приклад № 63).

[1] Текст на зразок "Купала на Йвана" тощо виступає в обох функціях (то заспіву, то приспіву) і утворює так званий "обрамлений" вид строфи.

[2] Див. зразки: *К. Квітка.* Українські народні мелодії. Частина перша. Збірник / Упоряд. та зредагував А. Іваницький. – К., 2005. №№ 119(647), 120(82); Пісні Сумщини /

Заспів-приспів **А** за умов обрядово-магічної регламентації колись мав виконуватися родом (племенем). У сучасному гуртовому виконавстві така фактура (у вигляді респонсії соліста і гурту) рідко витримується від початку до кінця співу. Але беззаперечним свідченням саме такого виконання за часів живої магічної традиції є обрамовуючий заспів-приспів "Купала на Йвана" (приклад 63, такти 1–2, 5–6). Він був незмінний (не виключено, це було згадування не обов'язково сучасного "Купайла"), його функція – *юридична*: схвалення, ствердження *родом* звертань волхва до богів Неба і Сонця, до духів. Форма співної частини магічного ритуалу затужавіла в будові музичної строфи і дійшла до наших днів у такій ясності, що наслідки декодування язичницького діалогізму як послідовності "рід → волхв → рід" не викликають сумніву[1]:



Купала на Йвана!
Купався Йван да у воду впав.
Купала на Йвана!

Другий різновид того ж пісенного типу розпочинається сольним заспівом. Його можна охарактеризувати як послідовність **"волхв → рід"**[2]. Перша строфа у символах виглядатиме як складена з **А** (двосегментного основного музично-віршового рядка) та **П** (приспіву) або в абстрагованих символах **БА** (бо перший різновид було позначено

Фольклорні записи *В. В. Дубравіна*. – К., 1989. – С. 171, 174, 175, 176 (перша на сторінці "Купала на Йвана") та ін.

[1] *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч. 1. – № 119(647). Зап. 1919 р. від Орини Довганюк, 50 р. с. Миколаївка Путивльського пов. Курської губ.

[2] Див. зразки: Пісні Сумщини. – С. 166, 167, 177, 178, 179 та ін. численні джерела.

як **АБА[1]**, прикл. 63). Але, починаючи з другої строфи, у переважній частині випадків встановлюється тип **АБА[1]** – аналогічний першому різновиду[1] (стрóфи 2–10):

64. ♩ = 54

Solo | Coro

1.Де ку-пав- ся І-ван, до-ве-деть- ся й нам. І - ва - не, Йва- шеч[ку]!

Solo

2-10.І - ва - не, Йва- шеч - ку! Че-рез на - ше се-ло

Coro

poco ac - ce - le - ran - do

піч ве - зе - но. І - ва - не, Йва шеч[ку]!

1. Де купався Іван, доведеться й нам.
   Приспів: Іване, Йвашеч[ку]!
2. *Заспів:* Іване, Йвашечку!
   Через наше село піч везено.
   Приспів: Іване, Йвашеч[ку]![2]
3. Ой у тій печі три деркачі.
4. Що той перший деркач – то ж [Яким]-солдат[3].
5. А той другий деркач – то ж молод [Степанчик].
6. А той третій деркач – то ж [Михайло]-ткач.

---

[1] Записав у 1959 р. О. А. Правдюк в с. Сулимівка Баришівського р-ну Київської обл. від Галини Василівни Приходько та Наталі Корніївни Гордієнко, пенсіонерок. Фонди ІМФЕ, 14-10/694. Транскрибував А. І. Іваницький.

[2] Далі подається основний текст без зазначення заспіву та приспіву. Їх слід виконувати за зразком 2-ї строфи.

[3] Імена вставляють за ситуацією, кепкуючи з парубків. Так само обирають імена дівчат, що ведуть танок.

7. Поза садом, садом три липочки рядом.
8. Що первая липка – то ж [Галочка]-дівка.
9. А другая липка – то ж [Насточка]-квітка.
10. А третяя липка – то ж [Маруся]-зірка.

Варіант належить до попереднього пісенного типу. Відмінність лише у відсутності початкового заспіву на зразок "Купала на Йвана!" (порівн. приклади 63 та 64). Для умов язичницького діалогізму різновид "волхв→рід" (приклад 64, форма **БА**) дуже вірогідний – як такий, що його розпочинає *духовний провідник* (волхв). В сучасних умовах купальських ігор функції сакрального провідника перебрав на себе *заспівувач-соліст* (солістка).

Однак різновид "рід→волхв→рід" (приклад 63, форма **АБА**^{1}) також міг широко вживатися, – у випадках, коли початок магічного дійства *ініціювала громада* (рід). Не виключено, що обидва різновиди побутували одночасно ще тисячу років тому на Лисих (купальських, собіткових) горах.

Поширеним в народній традиції є й третій різновид[1] основного пісенного типу – **БА.** Його особливість – *відсутність* переходу при співові "вглиб строф" до форми **АБА**^{1}. Це незмінна двочастинна форма структурної моделі (4 + 4) + (3 + 3), яка складається із основного тексту (4 + 4) та приспіву (3 + 3). Саме цей різновид купальської є особливо вагомим для строфічної реконструкції пісні "Гей, око Лада"[2]:

65.

Да ку-пав-ся Йван, да й у во-ду впав. Ку-па-ла на Йва-на.

[1] Розглянутий основний купальський *пісенний тип* має ще інші різновиди, які лише підкріплюють чинність структурних ознак інваріантної моделі. Сумарний аналіз варіантів дозволяє висунути обґрунтовану гіпотезу відносно типології пісні "Гей, око Лада" та її строфіки.

[2] Записали у 1913 р. Ф. Коломийченко (текст) та В.М. Лященко (мелодію) в с. Прохори Борзенського пов. Чернігівської губ. від Марії Коломийченкової, 56 р., неграмотної. Пісня середини 1880-х років, часу дівування співачки. //Матеріяли до української етнольогії НТШ ім. Шевченка у Львові. Т. XVIII. – Львів, 1918. – С. 139.

1. Да купався Йван, да й у воду впав.
   Купала на Йвана[1].
2. Да купався Гриць, да й воду тиць.
3. Да купався Клим, да й у воду вплив.
4. Чий же то льон да не виполотий?
5. Да то дівка Прісечка да не виполола.
6. Да за чим вона да не виполола?
7. Да за тим, да за сім, да за сном товстим.
8. Да за сном товстим, за Хведорком молодим.

Але перед тим, як висловлену думку ствердити остаточно, слід провести ще один дослід.

Коли розбивати текст пісні "Гей, око Лада" на дворядкові строфи (по аналогії з текстом пісні "Да купався Йван, да й у воду впав", прикл. 65), виникає неясність стосовно 4–8 рядків (див. *Схему 13*). Необхідно з'ясувати: це дефект співу, запису, чи, можливо, тут маємо справу зі специфічним *розширенням форми?*

Зрозуміло, зміст язичницького тексту (особливо тексту "волхва") був інший, ніж теперішній. Слід також брати до уваги, що магічний спів супроводився рухами – і не лише "танцювальними *па*" чи хороводними кроками, як це спостерігається в сучасній традиції фольклорного виконавства. Ті рухи мали бути *частиною обрядового діалогу*, – вони доповнювали, коментували помисли, слова, магічні формули. Без такого, нині втраченого, *кінетичного ряду* зміст тексту та магічної дії залишається багато в чому загадковим. А ще була атрибутика, маски, жертвоприношення і багато іншого, про що можна тільки здогадуватися.

Ми зараз маємо справу і в пісні "Гей, око Лада", і в інших обрядових язичницьких піснях далеко *не з тим,* чим вони були у добу їх виникнення та реального магічного буття. Щó в тексті пісні "Гей, око Лада" не породжує сумнівів, так це чудова, дивом збережена *перенасиченість спонукальною модальністю.* Вже одне це засвідчує давність тексту (насамперед його *синтаксичної структури*), вказує на зв'язки (не дуже

[1] Приспів "Купала на Йвана" далі повторюється після кожного рядка.

послаблені *у формі* й за тисячу років) з епохою ревне-язичницького діалогізму, з магічним дійством і чаклуванням.

До розгляду візьмемо кілька записів. Об'єднавчими ознаками буде *тема зачину* "Купався Іван та у воду впав" і *форма з приспівом* "Купала на Йвана" (зразки із *заспівом*, який є альтернативним, не відіграють у завданнях аналізу суттєвої ролі) [1].



1. Ой купався Денис
   Та й на гілці повис.
   Купала!
2. На купала хліб пекла,
   На Петра я вибирала.
   На нашій вулиці
   Купал(а)!

У цьому записі наче "порушено" форму. Співала у 1965 році жінка 1905 року народження, запис зроблено в Сумах. Шкода, що бракує довідки: як довго співачка жила у великому місті; коли залишила село; коли вивчила цю пісню і чи брала сама замолоду участь в Купаліях. Поставлені питання показують, як важливо зазначати якнайповніший паспорт та біографічні відомості.

У пісні скорочено типовий приспів (зразка "На Йвана Купайла") до одного слова "*Купала*", а в кінці це слово "включене" у віршово-музичний сегмент "На нашій вулиці *купала*". Це слово (купала) розташоване мною у щойно поданому віршовому тексті в *кінці* і подане у

[1] Пісні Сумщини. – С. 179. Після другого рядка мною поставлено крапку. Останнє слово "купала" винесено в окремий рядок і вжито знак оклику.

вигляді *окремого* рядка. Тим самим воно набуває значення "*приспіву*", хоч за змістом продовжує думку останнього вірша.

У пісні (№ 66) є одна важлива для подальших висновків деталь. Це – поява *трьох рядків* замість попередніх (в експозиції) *двох*. Тобто, у 2-й строфі використовується прийом *серіації*, що веде до утворення *строфоїда*. Приклад засвідчує, що *розширення* форми не чуже купальським пісням.

Наступний зразок № 67 підтверджує природність такої корекції форми. Рядки 1 та 2 мають характерну для купальських цього типу двосегментну будову. Із 3-го куплета порушується складочислення і замість двосегментного рядка утворюється *строфоїд*[1]:

67. **Allegro**

Та ку-пав - ся Йван, да в во - ду впав, я йо-го не пха-ла, він сам у- пав. На Пет-

ра хліб пек - ла, на По - лу - пет - ра про - да -

ва - ла, а на Спа - са ку - пу - ва - ла.

1. Та купався Йван, да у воду впав,
2. Я його не пхала, він сам упав.
3. На Петра хліб пекла,
   На Полупетра продавала,
   А на Спаса купувала.

Є підстави припускати, що пісня № 67, як доводять варіанти з зачином "Та купався Йван да у воду впав" (і подіб.), є "*ліризованою*" версією типової купальської *респонсорної* форми, про яку йшлося вище. У пісні № 67, як можна судити, було *випущено приспів* зразка " Купала на Йвана". Модель протоваріанту можна відтворити:

[1] *Квітка К.* Українські народні мелодії. Збірник. – № 122(646). Пісня з Трипілля під Києвом.

1. Та купався Йван, да у воду впав.
   [Купала на Йвана!]
2. Я його не пхала, він сам упав.
   [Купала на Йвана!]
3. На Петра хліб пекла,
   На Полупетра продавала,
   А на Спаса купувала.
   [Купала на Йвана!]

З такої реставрації постає типова респонсорно-діалогічна форма, яка й послужила мнемонічним прототипом цієї "ліризованої" пісні. У реставрованій версії-моделі привертає увагу третя "розширена" строфа (фактично строфоїд) з *додатковим рядком* – як і в прикладі 66. Отже, у пісні № 67 знов-таки використано для побудови строфоїда прийом *серіації.* Згадані логічні фігури належать до широко вживаних ресурсів формотворення обрядових пісень.

Нарешті, ще приклад – "симбіоз" купальської типу **3 АП** (**=АБА**[1]) із такою фігурою логіки, як *класифікація.* Вона реалізована у вигляді музичної форми, що має назву *пара періодичностей*[1].

68. ♪ = 156 **Рухливо**

Ку-пав-ся І-ван та й у во-ду впав. Ку-па-ла на Йва-на! І-шли ді-воч-ки
по я-гі-доч-ки, а мо-ло-ди-ці по по-лу-ни-ці. Скрізь во-да та ле-лі-я,
а на мо-рі хви-ля б ми-ля. Ку-па-ла на Йва-на!

[1] Пісні Сумщини, с. 167. Пара періодичностей у цій пісні дещо вільна на відміну від "класичних зразків". Порівн. нотний приклад 9 з розділу 5.

1. Купався Іван та й у воду впав.
   Купала на Йвана!
2. Ішли дівочки по ягідочки,
   А молодиці по полуниці.
   Скрізь вода та лелія,
   А на морі хвиля – б миля.
   Купала на Йвана!

Отже, якщо у прикладі 67 відбулося "зняття" заспіву-приспіву в основному пісенному типі купальської, то у пісні 68 утворено вже окремий *підтип*. Характерна його особливість – поєднання купальської форми **АП** та *серіації з класифікацією*. За допомогою цієї *логічної фігури* утворено у 2-й строфі *пару періодичностей* (*1-й клас* поспівок – такти 5–8, *2-й клас* – такти 9–10). Кожна поспівка серіюється, повторюється двічі. Пара періодичностей (у буквальному, але також і в варійованому вигляді, як у даному разі) досить часто вживається в ігрових веснянках[1] та російських карагодних. Але домінуючим, жанрово-типологічним формотворчим принципом у пісні 68 є *респонсорна купальська строфа*. Друга, *розширена* строфа (строфоїд) належить до співочої версії з "додатковими" рядками (як відповідно 3-тя у № 67 і 2-га у №№ 66, 68).

Тепер можна стверджувати за аналогією, що той самий прийом *розширення-серіації* спостерігаємо у 2-й строфі тексту пісні "Гей, око Ладове" (див. нижче варіант строфіки, де вірші згруповано у 7 "куплетів").

---

[1] **Пара періодичностей:** Пісні Сумщини. Записи Дубравіна В. В. – К., 1989, с. 147, 149 (без точної мелодичної повторності); Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року /Упоряд. Дей О. І., Гуменюк А. І. – К., 1963, нотний додаток №№ 21, 25; *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч. 1. Збірник. – К., 2005, №№ 22(2), 102(5), 103(6); *Смоляк О.* Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Ч. 2. – Тернопіль, 2001, №№ 23, 145, 253, 410. **Серіація:** Пісні Сумщини, с. 153–154, 159; Ігри та пісні, №№ 1, 2, 24, 27, 25-а; *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч.1, №№ 10(7), 326(16). **Серіація з класифікацією:** Ігри та пісні, №№ 3, 4, 17, 23: *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч.1, № 17(8); *Смоляк О.*, №№ 255–257 та ін.

Порівняння тексту пісні "Гей, око Лада" із поданими вище різновидами купальських пісень діалогічної структури дає підстави для реконструкції *2-рядкової строфіки* із застосуванням *серіації* у 2-й строфі, яка внаслідок цього переростає у *строфоїд* (його набрано жирним курсивом):

Схема 14

1. Гей, око Лада, Леле Ладове!
Гей, око Ладове!
2. ***Ніч пропадає,***
Бо око Лада
З води виходить,
Ладове свято
Нам приносить.
Гей, Ладо!
3. А ти, Перуне, отче над Ладом!
Гей, Перуне!
4. Дай дочекати Ладе купала.
Гей, купала!
5. А кум і кума – у нашу хату.
Гей, кум і кума!
6. Солод ситити, медок хмелити.
Гей, кум і кума!
7. Щоби і внукам то пам'ятати.
Гей, кум і кума!

Строфи 1, 3–7 вписуються у форму вище поданого наспіву **68**. Друга строфа так само, як показано, не становить винятку і вписується в типологію строфіки (з залученням до формотворення принципу серіації). Рядки 2-ї "строфи", як це і буває у строфоїдах, безумовно співалися під варіантно-повторюваний мелодико-ритмічний зворот (як у прикл. 67).

Проведене дослідження дозволяє говорити про два досягнутих результати: *перший* – що текст пісні "Гей, око Ладове" виконувався під респонсорно-купальський наспів будови **БА**; *другий* – було продемонстровано можливість застосувати сучасні музично-етнологічні методи для *критики, типології і текстології текстів*, записаних без мелодій або з дефектами (при "задиктовці" слів).

Можна ризикнути піти й далі: створити доказову *модель ритмічної форми*, у яку вкладався б наспів пісні "Гей, око Лада". Значною мірою це доступно вже зараз. Подана зараз версія строфіки тексту "Гей, око Лада" зразково вписується у ритміку музичного прикладу **68** (такти

1–4). Додаткові рядки строфи 2 (розширеної) можуть виконуватися під наспів 1–2 тактів.

Але можна рушити й ще далі: створити гіпотетичну модель *наспіву* (мелодії). Однак це вже завдання майбутнього *кібернетичної етномузикології*, коли у пам'ять комп'ютера буде внесено весь (чи майже увесь) масив мелодій і текстів українського (і слов'янського) фольклору та будуть удосконалені програми автоматизованого аналізу музичнофольклорних текстів, першим розробником яких свого часу виступив Володимир Гошовський[1]. На таку можливість вказує й С. Грица[2].

При виконанні аналітичних і реконструктивних операцій було використано як головний інструмент логічну фігуру серіації і уперше вказано, як з цією фігурою пов'язується виникнення строфоїдів. Причому, це правило не обмежується матеріалами нинішнього нарису, але поширюється й на інші жанри, насамперед – на весільні ладкання. Серіація, що призводить до виникнення строфоїду, паралельно діє у тексті (на паратактичних основах) та у наспіві: точне або варійоване серіювання музичного сегмента.

[1] Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического анализа музыкальных текстов / Сост., общ. ред. и предисл. В. Л. Гошовского. – Ереван, 1977; *Гошовский В.* Горани. К типологии армянской песни (Опыт исследования с помощью ЭВМ). – Ереван, 1983; *Алекперова А., Гошовский В.* Знаки общности в мелодике кочари. Сравнительный семиологический анализ с помощью ЭВМ. – Баку, 1986.

[2] *Грица С. Й.* Мелос української епіки. – К., 1979. – С. 233.

Нарис четвертий
Форма російської протяжної пісні

Російська протяжна́ пісня в музичній фольклористиці визначається як форма з наспівом, який володарює над формою тексту і диктує йому власну *вільно-розспівану* структуру. Дослідники російської протяжної пісні (далі РПП), насамперед І. Земцовський та В. Щуров[1], вважають, що мелодична логіка в ній самодостатня та є справжнім формотворчим рушієм усієї пісні. Текст же, цілком підкорений мелічній основі, складається із недоспівувань, повторів, вставних слів, він аморфний та слабо упорядкований за структурою. Причому до такої міри, що іноді непросто буває не лише встановити його складочисловий розмір, але навіть вловити його смисл. З усім сказаним можна погодитись тільки з погляду *емпіричного* та *загальномузикознавчого*.

Виникнення та розвиток РПП І. Земцовський пов'язує з XIV–XVII ст. – епохою, як він пише, не Київської Русі або Російської імперії, а епохою Московської Русі[2]. Це важливе хронологічне уточнення, оскільки далі піде мова про масштабно-синтаксичні структури, які почали складатися за пізнього Середньовіччя.

Як зазначав Л. Мазель (про це йшлося у другому розділі), масштабно-синтаксичні структури є *загальнологічним* інструментом. Цей інструмент, отже, можна докладати до пізнання не лише музичної форми, але також і форми тексту пісень. Наскільки відомо, до аналізу РПП така методика ще не прикладалася. І даремно: наслідки в усякому разі виявляються перспективними, а тексти пісень з погляду згаданої методики здаються не аморфними чи залежними від музичної форми, а, як виявляється, їх будова відповідає іншим, досі не дослідженим принципам. У текстовій будові строфіки російських протяжних пісень діє

---

[1] *Земцовский И.* Русская протяжная песня. Опыт исследования. – Л., 1967; *Щуров В. М.* Южнорусская песенная традиция. – М., 1987.

[2] *Земцовский И.* Русская протяжная песня, с. 15.

логіка, яка є просто недоступною для музикознавчих методів, що їх застосовували І. Земцовський, В. Щуров та ін.

Методику масштабно-синтаксичного аналізу можна докласти і до російської протяжної пісні. В межах нарису я обмежуся текстами, оскільки текст РПП виявився, на думку дослідників, залежним від наспіву і взагалі він начебто слабо структурований. Завдання нарису – показати, що це зовсім не так. Просто в основі РПП, її строфіки лежать не звичні версифікаційні принципи, але інші закономірності, які не були помічені попередніми дослідниками. А помітити їх вони не змогли, тому що застосовували загально-музикознавчі методи, які в даному разі виявилися неефективними.

Якщо переглянути нотний додаток до монографії І. Земцовського "Русская протяжная песня", під зовнішнім покровом розспівності можна виявити однозначно чіткі формально-логічні *схеми* (при тому дуже високого ступеня узагальнення).

Серед них – звичайна для слов'янської народної музики *дворядковість* (як різновид серіації, переведеної в парну симетрію, – №№ 3, 4, 38, тут і далі за нумерацією додатка до вказаної книги І. Земцовського), *чотирирядковість,* що відповідає *структурній квадратності* (різновид тієї ж серіації – №№ 1-а, 12, 39, 54, 55, 56), *трирядковість,* що виникає з повтору рядка (№№ 8, 9, 16, 25, 34).

Приклад трирядковості АББ^1 (за структурою тексту):

Схема 15

Эх да заболела у мине, братцы, головушка,
Эх да ни больно яна болит, [розпів "Э-эх, ну" тощо]
Эх да ни больно яна болит.

Дворядковість та чотирирядковість пояснень не потребують – це звичайні строфи, які часто наближаються (за музичною формою) до гомофонного періоду. Але про трирядковість з *репризним* повтором дещо слід зауважити. Цей прийом нетиповий для раннього (насамперед календарного) фольклору, – втім, як і дво- та чотирирядковість. Експозиційний повтор 1-го рядка тексту, що суттєво, для РПП так само нетиповий. Це підтверджує думку І. Земцовського про *пізню* епоху становлення РПП.

Ще один аргумент (на користь пізнього виникнення РПП і найвагоміший, не відзначений дослідниками) – інтенсивне використання високологізованих *масштабно-синтаксичних структур*. І саме тут ми стикаємося із формотворчими явищами, не поміченими попередніми дослідниками.

Доцільно подати пісенні тексти РПП у вигляді *схем,* які унаочнюють їх будову.

Зразок перший (№ 6, також № 57):

Схема 16

Ах не одна, ах во поле доро...
ах во поле дороженька пролега..., ой
ах во поле да _______ пролега...
ах во поле ______ пролегала.

Це чотирирядковість, утворена через *розосередження* двосегментного тексту **"Ах не одна во поле // дороженька пролегала"** (в даному випадкові я його не моделюю, а цитую по можливості ближче до мовної – прозової форми). "Енергія розосередження" досягається тим, що у 1-у рядку теза *недосказана* ("доро[женька]" – *що? яка?* тощо). У другому рядку теза доповнюється предикатом ("пролега[ла]"), але словообрив і вставки-розспіви знов динамізують пісенну форму, що призводить до повтору у 3-му рядку частини тези. В цілому цей тип розвитку належить до *структури дроблення* (вона виглядає як "стискання" тези-експозиції в наступних повторах – порівн. 1-й рядок з 2–3-м, *Схема 16*).

Зразок другий (№ 7):

Схема 17

Ох и тошно, грустно мне да все молодчику,
да тошно, грустно жить мне на сви... [розспів "о-а"]
жить мне и на свите [розспів "о-го"].

Дроблення з наступним вичленуванням-дробленням заключної частини висловлювання (2-го рядка), *вичленування-розосередження*

(у тому числі вставки), *дроблення рядка* – ось головні композиційні принципи РПП. При цьому усі прийоми зовні видаються продиктованими музикою. З цим можна погодитися лише до певної міри. Уважний аналіз структури текстової строфи виявляє опору глибшу й загальнішу, аніж музика, – це *логічні фігури*, що в даному випадкові уособлюються в масштабно-синтаксичних структурах. Вони можуть бути як спільними *для музики і тексту*, так і можуть в чомусь розбігатися: діє лише їх узгодженість *по вертикалі.*

Про будову РПП можна сказати: на початку строфи подається більш-менш розгорнута *теза* (думка), а далі вводяться в дію прийоми *розробки.* Їх головна ознака – *дроблення тези*, теми. Це принципово та сама операція, яка застосовується в сонатній формі. Але у сонаті – *в музиці*, а в російській протяжній пісні – особливо виразно й цікаво – *у тексті.* Після "розробки" може відбуватися *замикання* (але його може й не бути). Так виникають дві найхарактерніші для РПП структури – *дроблення* та *дроблення з об'єднанням.* Для унаочнення сказаного – два приклади.

Зразок третій (№ 10, також №№ 17, 41).
Дроблення з лаконічним замиканням:

Схема 18

Эх [розспів] по зорям, да зорям,
Да по ... ох и по зоречкам,
У ... утренним зорям,
По вече...
По вече...
По вечерним.

Зразок четвертий (№ 11, також №№ 24, 31, 37, 42, 62, 64).
Типова для РПП форма дроблення з об'єднанням:

69. ♩ = 52

Меж-ду двух гор вы-пал реч-ка Е-ни-сей. Е - ни - се - -

- юш-ка. По ём толь-ко раз-да - ёт- ся... Эх да раз-да - ёт -

-ся да ту... по ём ту... по ём ту... по ём

туп - ный, по ём толь-ко туп-ный звон.

Схема 19

Между двух гор выпал речка Енисей,
Енисе-[розспів]-юшка
По ём только раздаётся...
Эх да раздаётся
По ём ту...
По ём тунный,
По ём только тунный звон.

Перший рядок тексту з наспівом – теза. Далі розпочинається дроблення (“розробковий” етап), яке завершується договорюванням думки та замиканням-об’єднанням музично-поетичної строфи. Пояснення “внутрішнього” наповнення мелодичними поспівками розробкової частини не становить проблеми: тут простежується застосування тих же засобів, що і *в розробках сонатної форми* (відмінність аж ніяк не в

принципах, а лише в *масштабах* розробки). Це ще один аргумент на користь пізнього виникнення РПП. *Розробка* – принцип понадвидовий (як і інші логічні фігури – серіація, класифікація, симетрія тощо).

У розробці як формотворчому *принципі* застосовуються насамперед *серіації* (окремим різновидом якої є *дроблення* попередньо викладеного "матеріалу"). Але якщо в обрядовому роді фольклору серіація застосовується в нескладних, більш-менш очевидних проявах і часто не нормується часовими, симетрійними, пропорційними закономірностями пісенної форми, то в РПП вона включена у фігури більш високого логіко-операційного рівня. І цей рівень дійсно, як зауважив Л. Мазель, був опрацьований у пізньому Середньовіччі.

Сказане доводить, що дослідження *мелодичних розспівів* ("мелодических разводов") в РПП слід зарахувати до сфери *загального музикознавства*, а не етномузикології. Що, власне, і спостерігається в роботі і. Земцовського "Русская протяжная песня". Для музичної фольклористики ця монографія не принесла відчутної *методологічної* користі. Скоріш навпаки: вона є хибним методологічним орієнтиром у сфері розуміння *об'єкта і предмета* етномузикології та методів дослідження музичного фольклору. Але в роботі містяться слушні спостереження, корисні для завдань *загальномузикознавчого* дослідження *теорії мелосу.*

Отже, слід зауважити ще раз: праці представників "інтонаційної школи" (Ф. Рубцов, І. Земцовський, В. Щуров та ін.) є загальномузикознавчими. В них народна музика є матеріалом для дослідження *власне музикознавчих* проблем ритміки, ладу, передусім мелодики, а не традиційної історичної культури.

Це, звичайно, не применшує вартість кращих абзаців у працях згаданих авторів – для загальнотеоретичних галузей музикознавства. Зауваження висловлено, щоб застерегти менш досвідчених представників фольклористики (насамперед молодь) від надмірної орієнтації на *мелодичні* елементи народної музики (якщо дослідник прагне залишатися власне істориком-етномузикологом) та вказати на можливість методологічної *еклектики* у фольклористичних дослідженнях. Музичний фольклор містить силу-силенну історичної, теоретичної, психологічної та іншої інформації і може залучатися до необмеженого числа дослідницьких потреб різних наукових дисциплін. Дослідник лиш має чітко визначити свої стосунки з етномузикологією. Вихід за межі етномузикології не тільки можливий, але й часто необхідний і навіть бажаний при стиканні з фольклором. Але це пов'язується із корекціями методології (мети, методики, завдань). Ці корекції дослідник зобов'язаний не тільки усвідомити, але й поставити про це до відома читача.

Повернемося знову до структури дроблення з об'єднанням. Вона охоплює одночасно *і текст, і наспів.* Це пояснюється тим, що структура дроблення з об'єднанням – *фігура мислення.* Неувага до масштабно-синтаксичних структур у фольклористиці пояснюється тим, що Л. Мазель звузив їх форми, звівши усе до обраховування *тактів.* Якщо ж відкинути це обмеження, (втім, воно пояснюється специфікою авторської музики), то відразу стають зрозумілі широкі можливості застосування методики масштабно-синтаксичних структур до аналізу фольклорної синтактики і форми.

Резюмуючи, відзначу, що в РПП, у її "енергетиці розвитку", становленні строфи велику роль відіграє *текст.* Щоб погодитися з цим, слід неупереджено подивитися на наведені вище графічні схеми текстів. Текст дозволяє з ним поводитися вільно лише в частині *розробки* – і лише після почутої (і виголошеної) *тези.* Варто також узяти до уваги хронологічні сходинки розвитку РПП.

Розосередження тексту в РПП з'явилося *раніше,* аніж були засвоєні у співочій практиці *широкі мелодичні розводи.* Метод *дроблення тези* спершу був опанований в тексті. А вже після цього, *спираючись на текст,* виникали розпросторені мелодичні розспіви. Смак до мелодичних "розводів" розвинувся у XIX ст., особливо від його середини. Це засвідчують ранні записи РПП. Зокрема, у збірниках М. Балакірєва[1] та М. Римського-Корсакова[2] широко розспівані мелодії *відсутні.*

Слід наголосити, що більшість мелодій РПП М. Римський-Корсаков записав від дядька та від матері. А вони їх засвоїли між 1810–20 роками – на самому початку XIX ст. від селян-кріпаків, які були носіями співочої традиції XVIII століття. Коли порівняти мелодичну розспіваність цих старих записів з нотним додатком у І. Земцовського, з'ясовується, що широкі мелодичні розводи показові саме для записів переважно XX ст., менше – другої половин XIX ст. Ось як виглядає пісня

[1] *Балакирев М.* Русские народные песни. – М., 1957. Перше видання 1866 року.

[2] *Римский-Корсаков Н. А.* Сто русских народных песен. – М. – Л., 1945. Перше видання 1877 р.

“Ты, заря ли, моя бела зорюшка” із збірника М. Римського-Корсакова[1] (як вона співалася на зламі XVIII–XIX століть):

70. Andante

Ты, за-ря ли, ой да ты,за-ря ли, мо-я бе-ла зо... ох, зо - рюш-ка. А,

у... ой да ты ве-чер - ня, ой да ты ве-чер - ня - я,

бе - ла - я за - ря, ох зо - - рюш - ка!

Схема 20

Ты, заря ли,
Ой да ты, заря ли,
Моя бела зо...
ох зорюшка.
А, у... ой да ты вечерня,
Ой да ты вечерняя,
Белая заря,
Ох зорюшка.

Пісня “Ты, заря ли” засвідчує стадію, коли *текст вже розспівано* (застосовано відомий принцип “сонатної розробки”, про що трохи вище говорилося), а мелодія ще далека від “вишиваного” стилю РПП XX століття.

Отже, підсумовуючи, слід підкреслити: для РПП типовим є принцип дроблення тези, далі – *повтор* елементів тези, *повтор* після словообриву, *розробка* з застосуванням вставних слів та вигуків. Структура строфи може дробленням і обмежитися, але частіше після дроблення

[1] Там само, № 15.

відбувається *замикання* (хай і коротке). У прийомі дроблення пісенної тези (і так само "сонатної розробки") використовується, підкреслю ще раз, як головна логічна фігура *серіація* (а також елементи серіації з класифікацією).

Зрозуміло, що крім структур дроблення та дроблення з об'єднанням (а нерідко й накладаючись на них) використовується також звичайна 2–3–4-рядковість.

Нарис п'ятий
Синтаксис фольклорних текстів

Обсяг і потужність мислення зростає від палеоліту до сучасності. У зв'язку з цим від обрядових жанрів до лірики ("пісень звичайних") поступово ускладнюється форма наспівів і, слід очікувати, має ускладнюватися й синтаксис текстів народних пісень. Стосовно наспівів ця закономірність була з'ясована на попередніх сторінках монографії. Коротко переглянемо показові з погляду історичного синтаксису наспівів вузлові пункти.

А. Звичайна серіація – аналог мовного потоку із простих розповідних речень: № 24 "Василева мати" (також № 8 "Щедрик", № 25 "Го-го-го, коза", різні приклади серіації-нанизування №№ 27–31). № 4 "Ой місяцю, місяченьку" – розвиток обмежений інтонаційною серіацією, хоча мелодична будова фраз не належить до простих, властивих обрядовості. Та це й зрозуміло: пісня романсового складу і не глибше XIX століття. Мелодія прекрасно засвідчує універсальність опрацьованої методики аналізу синтаксичної будови музики: вона однаково дієва і для фольклору, і для авторської творчості. Інша річ, що авторська музика не становить інтересу для історичних досліджень.

Б. Серіація з класифікацією та опанування початками музичного паратаксису: № 9 "Ой кукуріку, питушок", № 10 "Десь тут була Подоляночка".

В. Паратактична структура: № 14 "Прилетіли горобці" складається з двох музичних речень, кожне з яких має паратактичну будову. Також № 23 "Бідна моя головонька!"

Г. Перехідний тип до гіпотаксису: № 38 "Ой приїхав Дженджура".

Ґ. Розвинений гіпотаксис: № 11 "Котра дівка хоче славоньки зажити" – складносурядність як у тексті, так і в наспіві. Аналог – № 12 "Ой Василю й Васильочку". Також № 40 "Гей, нуте хлопці" – пісня

авторська, що, як сказано, спрацьовує на користь універсальності методики синтаксичного аналізу.

Якщо частотність названих форм музичного синтаксису розглянути за жанрами, то виявимо тенденцію збільшення відсотків складних форм, у тому числі музичного гіпотаксису, – від календаря і до різновидів лірики та жартівливих пісень. Нижче відповідна задача розв'язується стосовно синтаксичного ускладнення текстів.

Мета даного нарису – виявити аналогічні тенденції *синтаксичного ускладнення пісенних текстів* у різних фольклорних жанрах. Для досягнення цієї мети було поставлено завдання – з'ясувати кількісний вміст складнопідрядних речень у різних жанрах фольклору. Задля цього було проведено аналіз 14 тисяч текстових рядків.

Обрядові жанри виникли на стадії *паратактичного мовлення*, коли формування складнопідрядності лише розпочиналося, пісні ж звичайні належать до часу *розвиненого гіпотаксису.* Історична лінгвістика стверджує, що *синтаксис* змінюється набагато менше і значно повільніше, аніж *лексичний склад мови,* її *фонетика* та *морфологія.* У зв'язку з цим слід припустити, що *синтаксична складність* обрядових *текстів* (за мірою насичення їх гіпотактичними конструкціями) має виявитися *нижчою*, ніж у піснях звичайних.

Може бути, що з причин суттєвих *змін у мові* протягом тисячоліть, а також через падіння язичницьких *вірувань* тексти обрядових пісень не надто багато зберегли від пізнього неоліту. Але, враховуючи стійкість синтаксису (в противагу до лексичних змін), обрядові тексти не могли цілком обновити синтаксичний стрій, як він склався за часів їх сакрального побутування. Якщо вдасться виявити хоча б *тенденцію* зростання синтаксичної складності від обрядових пісень до пісень звичайних, – це вже можна вважати позитивним наслідком проведеної статистичної та аналітичної роботи і виходом на нове поле історичних досліджень фольклору.

Аналіз пісенних текстів провадився за наступною методикою.

1. По кожній групі пісень (див. верхню частину таблиці у *Схемі 21*) було підраховано кількість складнопідрядних речень на 1000 рядків пісенного тексту[1].

2. При відборі текстів, як правило, не використовувалися споріднені варіанти. Така потреба пояснюється тим, що варіанти часто мають однакову (або близьку) синтаксичну структуру.

3. Повтори в одній пісні так само не враховувалися. Наприклад:

Та ми би вам, легінчики, по писанці дали,
Коби-сте нам огірочки не переривали.

Та ми би вам, легінчики, ще й по другій дали,
Коби-сте нам огірочки не переривали.

Такі строфи (і схожої будови) розцінювалися як синтаксично тотожні, і при підрахункові приймалися не за дві, а за одну конструкцію.

4. У деяких випадках окремі пісні при суцільному посторінковому підрахунку довелося замінити іншими. Це траплялося, коли упорядники збірок помилково включали до конкретних жанрових рубрик невідповідні пісні. Наприклад, "А вже сонце під липою" (зб. "Пісні Явдохи Зуїхи", с. 671) вміщена у групі наймитських, тоді як це обрядова формульна – *жнивна*. Втім, таких замін було небагато.

До статистичної обробки було залучено збірники:

А. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / Упоряд. О. І. Дей, А. І. Гуменюк. – К., 1963. Веснянки обраховано тричі: на 1000 рядків *суцільного* тексту (с. 53–83); на 1000 рядків *із зняттям повторів;* на 2000 рядків – контрольний обрахунок (с. 53–117). За цим же збірником обраховано купальські (с. 383–410).

Б. *Колесса Ф.М.* Мелодії українських народних дум / Підгот. С. Й. Грица. – К., 1969. На 1000 рядків тексту (с. 263–287, 490–491) і на 500 рядків (с. 490–503). Як контрольний використовувався збірник "Українські народні думи та історичні пісні" / Упоряд. П. Д. Павлій, М. С. Родіна, М. П. Стельмах. – К., 1955 (на 1000 рядків тексту, с. 5–7, 12–15, 20–40).

В. Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра / Упоряд. В. А. Юзвенко, М. Т. Яценко, З. І. Василенко. – К., 1965: весільні (с. 112–160); родинно-побутові (с. 391–431); балади (с. 539–576); соціально-побутові (с. 645–684)[2].

Г. Жартівливі пісні. Родинно-побутові / Упоряд. О. І. Дей, М. Г. Марченко, А. І. Гуменюк, – К., 1967 (с. 63–108).

Д. Українські народні пісні з Лемківщини. Зібрав Орест Гижа / Заг. ред. С. Й. Грици. – К., 1972 (с. 92–166).

Е. Былины / Подгот. П. Д. Ухов. – М., 1957 (с. 53–75).

---

[1] Висловлюю подяку філологу Тамарі Шаботенко, яка люб'язно погодилася звірити й уточнити зроблений мною синтаксичний аналіз 14 тисяч пісенних рядків тексту.

[2] Використання *"монографічного"* збірника (записи від одного виконавця) має свої переваги: тут відсутні *регіональні* коливання і тенденції, і тому об'єктивнішими є цифри, отримані по різних жанрах.

Наслідки статистичної обробки зведено у *Схемі 21.*

Схема 21

Підрядні речення	**Всього**	**Веснянки**		**Купальські**	**Думи**	**Весільні**	**Соціально-побутові**	**Балади**	**Родинно-побутові**	**Жартівливі**	**Лемківські**
		1-а тис. рядків	**2-а тис. рядків**								
причини	214	3	11	14	15	25	23	27	27	23	50
з'ясувальне	209	4	10	6	9	21	16	18	18	15	91
часу	140	2	7	5	19	11	17	17	17	20	29
умови	106	4	10	3	11	7	2	13	13	20	26
означальне	96	5	7	8	3	10	10	2	2	16	18
безсполучни-кове	58	3	7	9	2	1	6	11	11	9	4
мети	47	2	5	5	1	3	5	2	2	7	15
допустове	27	1	2	1	5	–	–	2	2	1	
місця	18	–	3	5	–	–	4	2	2	–	4
способу дії	17	1	–	–	–	1	3	6	6	3	2
міри і ступеня	1	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–
порівняльне	1	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–
причинно-наслідкове	1	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–
умови і мети	1	–	–	–	–	–	–		1	–	–
Всього	**936**	**26**	**62**	**57**	**65**	**79**	**86**	**92**	**101**	**115**	**253**

Як і очікувалося, частотність складнопідрядних (гіпотактичних) конструкцій від календарно-обрядових жанрів до весільних і пісень звичайних ("лірики") поступово зростає: чим давніший жанр (група жанрів), тим менша частотність гіпотаксису (і навпаки).

Від цієї загальної тенденції несподівано відхиляється "чистий епос" (думи). Несподіванку підносять і пісні-балади (що їх літературознавці

зараховують до епосу): балади виказують у синтактиці зовсім *не епічну* будову і тяжіють за синтаксичною складністю до пізніх тематичних груп – пісень соціально- та родинно-побутових.

Походження дум дослідники датують XV–XVI століттями. Але синтаксична складність текстів дум виявляється нижчою, ніж у весільних піснях, які, поза сумнівом, набагато старші. В думах за збірником Ф. Колесси – 65 складнопідрядних конструкцій на 1000 рядків тексту, за збірником "Українські народні думи та історичні пісні" (К., 1955) ще менша – 62.

Тут можливе таке пояснення: вплив *консерватизму епічної традиції*, яка сягає корінням в епос Київської Руси і не надто піддавалася еволюції мовного синтаксису. Консерватизм українського епічного середовища засвідчений багатьма спостерігачами й дослідниками XIX–XX ст.[1]

Синтаксичні показники балад, хоча їх і зараховують до епіки (або ліро-епіки), практично не відрізняються від пісень звичайних. Це факт, який слід пояснити. У визначенні балад як жанру переважають *літературознавчі* погляди. Але якщо зміст і може до певної міри витлумачуватися як такий, що належить до *ліро-епічного роду*, – ні синтаксис, ні мелодика, ні ритміка ніякою мірою *не дають підстав* для такого погляду. На відміну від дум і билин, наспіви балад майже не мають ознак епічного стилю (або містять їх вкрай мало – не більше, а то й менше, ніж, скажімо, пісні чумацькі чи історичні). Балади втратили (якщо й взагалі мали – це ще питання) епічний характер у структурі та виконанні (він якщо частково й простежується, то переважно у кобзарсько-лірницькому співі).

Відомі із записів XIX–XX ст. балади виконуються здебільшого жіночими гуртами поруч з ліричними та жартівливими піснями, співаються за будь-яких обставин, і немає доказів, що 300–500 років тому справа виглядала інакше. Таким чином, і побутування балад не

---

[1] Див.: *Гриця С. Й.* Мелос української народної епіки. – К., 1979; *Кушпет В.* Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К., 2007.

свідчить про їх епічність. Як побутова функція, так і композиція й поетика балад спонукають до однозначного висновку: балади – це *різновид ліричної пісні.* Як виглядали балади в ранньому Середньовіччі, фольклористика сказати поки не може. Але високий показник синтаксичної складності текстів – вищий, ніж в соціально-побутових піснях, і ненабагато нижчий за родинно-побутові, – свідчить не на користь епічності баладного жанру, а навпаки – на користь їх ліричності (щонайменше *тотальної ліризації* протягом останніх 300–400 років). Отож, синтаксичний аналіз, як і композиція текстів і наспівів, засвідчують одне: "епічність" балад не є фольклорною прикметою, а витлумачена дослідниками-літературознавцями у згоді з європейськими естетичними уявленнями.

Найнижчий показник гіпотактичності текстів у російських билинах (24 на 1000 рядків тексту за збірником П. Д. Ухова). Це зрозуміти неважко: такий стан – наслідок консервування патріархального побуту, особливо показового для північноросійських губерній: вони були протягом останніх 700 років своєрідними *культурними резерваціями* і тому у їх мешканців збереглися аж до XX ст. релікти минулого. В тому числі й у синтаксичній будові.

Несподіванкою (на перший погляд) є високий відсоток складнопідрядних речень у лемківських піснях: він більш як удвічі перевищує максимальну частотність гіпотаксису, яка показова для жартівливих пісень. Це може бути пояснене *асиміляційними* факторами.

В. Гошовський, провівши картографування одного типу весільної пісні лемків, висунув гіпотезу: окремі групи білохорватів (племені часів Київської Руси), що посідали Бескиди (після XI ст.), були асимільовані українцями та чехами[1]. Етнічна територія Лемківщини (до 2-ї світової війни) була частиною колишньої Білої Хорватії XI–XII ст. Якщо переглянути жанровий склад і форму лемківських пісень, впадає у вічі таке: в них відносно незначна (порівняно з іншими історичними територія-

[1] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян, с. 79.

ми України) кількість календарно-обрядових пісень, і – надзвичайно *осучаснений* музичний склад мелодій (мажоро-мінор, регулярна та акцентна ритміка, розвинена строфіка, особливий смак до транспозиційної, ритмічної, композиційної комбінаторики). І ось на такому музичному фоні – 253 складнопідрядних конструкцій на 1000 рядків тексту. Все це засвідчує, що *основний фонд* лемківського музично-поетичного фольклору склався за досить пізніх історичних часів – найпевніше між XVI–XIX століттями. Тобто тоді, коли у слов'янських мовах складнопідрядні конструкції (і гіпотаксис в музиці) вже ствердилися на сучасному рівні.

Підтвердження чи заперечення гіпотези В. Гошовського про асиміляцію лемків ніяк не входило в плани моєї розвідки. Вихід на його гіпотезу відбувся непередбачено: самі цифри змусили шукати пояснення статистичних обрахунків. Поки що припущенням В. Гошовського про лемків-білохорватів найпереконливіше пояснюється незвичайно висока частотність текстового гіпотаксису в лемківських піснях. Наскільки це так – покаже майбутнє, коли в руках дослідників опиняться наслідки комп'ютерної обробки усіх слов'янських народних пісень. У прагматичному ("ручному") режимі такий обрахунок – річ нереальна. Я лише висунув *ідею* розглянути *фольклорну синтактику* (музичну й текстову), поставити на базі цієї методики ряд питань та спробувати відповісти на окремі з них.

Аналіз синтаксичної будови текстів фольклору переконує (при усій недосконалості методики та кількісного її забезпечення в емпіричному режимі), що було б вельми корисно ретельно проаналізувати не тільки жанри, але також пісні різних регіонів і різних індоєвропейських етносів. Не сумніваюся, що в майбутньому увага до історичного синтаксису фольклору (і текстів, і наспівів) зможе надати в розпорядження науки – етномузикології, історії, лінгвістики, етнографії та інших гуманітарних, а почасти – й точних та природничих дисциплін – додаткові докази на користь тих гіпотез історичного значення, які потребують нової аргументації у вигляді фактів палеопсихології.

І в підсумку – деякі міркування, які виникли при порівнянні західно- та східноукраїнських веснянок.

У таблиці-схемі 21 веснянки обраховано двічі. 1-ша тисяча рядків дала цифру 26, друга – 62[1]. Перший показник – найнижчий, тобто, слід думати, зразки 1-ї тисячі належать до найдавніших. Однак веснянки, насамперед танкові, мають такі особливості композиції, як численні *повтори* і повторювані приспіви, – цих композиційних засобів тут значно більше, ніж в інших жанрах. Тому, крім обрахунку на 1000 рядків тексту, було для контролю обраховано кількість складнопідрядних конструкцій на 2000 рядків. Перегляд паспортів запису показав, що у 2-й тисячі є багато зразків *західноукраїнських* пісень (майже удвічі більше).

Тому виникла думка провести *окремий спеціальний обрахунок* веснянок Сходу (34 пісні) і гаївок Заходу (55 пісень). На 2000 рядків дані такі: частотність складнопідрядних конструкцій у гаївках (західноукраїнських) набагато вища: 69 проти 19 на Сході і в Центрі. Зрозуміло, що ці відомості й цифри слід вважати лише за *орієнтовні.* Вони достатні тільки для формування *гіпотези*, смисл якої: гаївки належать (насамперед їх структура) до більш *пізнього* часу, ніж веснянки Полісся та верхнього й середнього Подніпров'я (географічно – зони Полісся й Лісостепу). Або ж відбулася певна "модернізація" їхнього синтаксису протягом останніх 3–4 століть.

Але це тільки привід для того, щоб замислитися. Самі ж роздуми виводять за межі веснянкового жанру. Стосовно частотності складнопідрядних конструкцій західний регіон *за окремими жанрами* менш контрастний, ніж східний. Тобто, синтаксична складність від обрядових жанрів до пісень звичайних коливається у Західній Україні в значно вужчих межах, ніж у Подніпров'ї і Поліссі. Хоча східний регіон,

---

[1] Нагадую, обрахунок проводився з виключенням повторюваних конструкцій. Наприклад, у пісні "Мости" (*Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року*, с. 55) зворот

Хоть ми мости поломимо,
Ой ми вам заплатимо

повторено 4 рази. При підрахункові бралося до уваги не число "4", а число "1".

як відомо, значно менше диференційований у мовному і музичному відношеннях, ніж західний[1].

Що звідси випливає?

Методологія дослідження історичного синтаксису фольклору дозволяє ставити принципово нові питання стосовно розвитку мислення та етногенезу.

По-перше, можна припустити, що збереженість давніх шарів фольклору (в тому числі й таких глибинних явищ, як синтактика) перебуває у певній залежності від ступеня мовно-діалектної єдності регіону. Оскільки східноукраїнські говори диференційовані менше, ніж західні, на сході (у центрі й півночі) України тривкіше збереглися сліди давнього синтаксичного складу та синтаксичної стилістики.

По-друге, небезпідставним буде також твердження, що в західноукраїнських гаївках *процеси ліризації* (або "європеїзації"?) відбувалися протягом останніх двох-трьох століть *інтенсивніше*, аніж у східноукраїнських веснянках. Це помітно і у наспівах гаївок, їх фактурі (терцева втóра, дуже близька до гомофонного стилю, відчутна функційність, регулярність ритміки, загальне зближення з мажоро-мінором).

Модернізація захопила, слід припускати, і глибинні структури тексту – його синтаксичний рівень. Сказане не слід розуміти так, що західноукраїнські гаївки зберегли менше язичницької архаїки, ніж східноукраїнські веснянки: йдеться про окремі, цілком конкретні *синтаксичні* нашарування нового часу на язичницьку традицію. Вони, як виявляється, заторкнули не тільки зовнішню подобу пісні (лад, багатоголосся, мелодику, зміст текстів), але частково й глибинну структуру.

Представлена статистична вибірка, повторю ще раз, не може претендувати на однозначне судження про синтаксичну складність текстів за жанрами, регіонами та в історичному часі. Для цього потрібні незрівнянно численніші масиви матеріалів та удосконалення методики дослідження (що вважати *рядком*; які *повтори* враховувати, а які – ні; як кваліфікувати *варіанти*; нарешті, – ставлення до *етнічної, субетнічної*

---

[1] *Жилко Ф.Т.* Говори української мови. – К., 1958. – с. 47–138.

та регіональної специфіки фольклору, проблеми етногенезу і багато інших).

Висловлені судження слід розглядати як *вступ* до надзвичайно захоплюючої теми – до *проблеми історичного часу* в культурі (нарис, отже, доповнює матеріали третього розділу "Час у фольклорі"). Належить сформувати принципово новий напрям і підхід, який основуватиметься на статистично-дискурсивній методиці, а не на аналізі міфологічних уявлень з літературознавчого погляду[1]. По суті, має скластися новий науковий напрямок в етнології, який принесе майбутнім дослідникам немало хвилюючих несподіванок.

[1] *Лисюк Н. А.* Міфологічний хронотоп. Матеріали до курсів "Міфологія", "Міфологія слов'янська і світова". – К., 2006.

Нарис шостий

Поетичний паралелізм з погляду еволюції мислення та музики[1]

Взаємодію слова й музики у фольклорі не можна, та й не слід зводити до спроб відшукати й "розкрити" елементарні та легкозрозумілі механізми такої взаємодії. У даному разі предметом розгляду буде часткове, але від того не менш цікаве питання – походження *поетичного паралелізму.* Мета – показати на цьому прикладі пріоритет мислення (музика і слово – його видове уособлення).

Неявними зараз причинами спонукалося колись виникнення, а тепер ними ж забезпечується функціонування стилістики фольклорних засобів поетики, зокрема таких як епітет, метафора, гіпербола, символіка, порівняння, синоніміка, епітет, епічні числа, здрібнена й пестлива лексика, старослов'янізми, діалектизми, діалог, окличні та питальні конструкції, неповнозначні слова в ритмотворчій та образній ролі і, звичайно, паралелізм. Передумови постання цих та інших засобів поетики фольклору формувалися за різних часів, у різних історичних умовах, на різних ступенях розвитку *мови, музики*[2] та *мислення.*

---

[1] Деякі положення нарису були опубліковані в роботі: *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика. Методологія і методика. – К., 1997. – С. 193–204. На цих сторінках книги надруковано часткові спостереження автора, що торкаються поетики фольклору.

[2] У нинішньому нарисі музиці приділено мінімум уваги. Але не зайве буде нагадати, що формування засобів, які літературознавство відносить до *поетики*, розпочалося ще з палеоліту. А в той час і мислення, і мистецтво мали *синкретичний характер.* Тому будь-який компонент первісного обрядодійства формувався за спільної участі усіх складників. Роль музики у становленні засобів поетики ще не стала об'єктом дослідження. Але для *структурування* пісенної строфи вона була суттєвою. Адже застосування (зрозуміло, на інтуїтивному і навіть підсвідомому рівні) логічних фігур мислення відбувалося за посередництвом *музичного ритму*, адже формотворення синкретичного обрядодійства відбувалося через фактор часу.

Дослідники усної словесності фольклорну поетику розглядають за методикою *літературознавства* та обмежуються її естетично-виразовим поясненням. При цьому запобігають проблем *генезису*, підмінюючи їх *абстрактно-теоретичним* тлумаченням. Показова з цього погляду позиція А. Квятковського. Торкаючись такого засобу, як *порівняння,* він пише: "Поетика порівняння складна і досі теоретично не опрацьована. В системі різноманітних поетичних засобів виразності порівняння є початковою стадією, звідки в порядку градації і розгалужування випливають майже усі інші тропи – паралелізм, метафора, метонімія, синекдоха, гіпербола, літота та ін. В порівнянні – джерела поетичного образу"[1]. Що поетика порівняння "складна... і не опрацьована" – це свідчення насамперед відстороненння історичної поетики від проблем генезису. Ще одне не зовсім ясне зауваження про "початкову стадію" становить окремий інтерес. У Квятковського це означає, що порівняння – джерело усіх тропів.

Мета нарису полягає у спробі уточнити й поглибити розуміння цієї "початкової стадії", яка дійсно недоступна для методів *образно-літературознавчого* осмислення. З погляду генезису й еволюції мислення *порівняння* у першу чергу є проявом *бінарної фігури* (насамперед як *опозиції*) і належить до найдавніших і найвагоміших здобутків мислення. При розгляді генезису засобів поетики вибудовується наступний еволюційний ряд (схема 22).

Ще 1997 року я писав, що "аналіз художніх засобів фольклорної поетики досі рухається малопродуктивним, побічним шляхом. Констатувати факт типовості, скажімо, постійних епітетів (кінь *вороненький*, хмара *чорна*) і не спробувати з'ясувати їх генезу та специфіку вживання у фольклорі, – значить, по суті, мало що пояснити, Тоді, коли поетика зробить рішучий крок від формальної констатації (по суті, реєстрації) образних зворотів до з'ясування **фольклорної** специфіки пісенного вірша, можна буде сподіватися на появу принципово нового – історико-етнологічного – підходу до аналізу пісенного тексту"[2].

---

[1] *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. – М., 1966. – С. 280.

[2] *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика. Методологія і методика. – К., 1997. – С. 194.

Схема 22

А	Б	В	Г
бінарна опозиція	композиції бінарностей, серіації	класифікація	поетика, естетика (видова реалізація логічних фігур А, Б, В)
формування в *порівнянні* тези й антитези (образи *зооморфний – антропоморфний* та ін. пар)	ускладнення й розширення логічних дій для утворення семантики (змістової частини) **паралелізму**	перехід бінарності у фігуру поетичного *паралелізму,* де кожен член фігури основує ***клас,*** що й веде до появи *двочленного паралелізму*	розгалуження на підставі *принципу порівняння* системи поетичних тропів та інших засобів

Є підстави стверджувати, що паралелізм як одна з форм осмислення дійсності почав складатися за умов анімістичного світогляду, коли людина вдавалася до **персоніфікації** – олюднювала дії, предмети, явища. Тому в більшості паралелізмів фольклору перший образ **зооморфний** або **пантеїстичний**, а другий – **антропоморфний**. Вони не просто порівнюються, а перебувають у зв'язках *за аналогією* (іноді за контрастом чи ще інакше). Ознаки *порівняння-ототожнення* людини з природою чи навпаки є рештками **анімістичного** мислення.

Двочленний паралелізм утворює *парну (бінарну) структуру*. На цій підставі спрацьовує чуття *симетрії*. Коли було усвідомлено симетрію двох образів, їх існування як *пари* поступово закріпилося також римою чи асонансом. Засвоєння симетрії – здобуток досить пізніх часів (енеоліт – бронза).

Цікавий результат дає простеження розвитку паралелізму за жанрами. Тут немало несподіванок. Найперша з них – відсутність паралелізму в *календарних* піснях. Рідкісні випадки – явно пізнього походження, вони нашаровані на давніші тексти. Замість цього в календарних піснях буйно проростає *пантеїзм та зооморфізм* у "чистих", так мовити, видах. Ігри "Зайчик", "Огірочки", "Просо", "Перепілка", "Кізлик" та ін. – все це настільки *буквальне в дії* (антропоморфізація учасниками танка

явищ рослинного і тваринного світу: огірочки *заплітаються,* мак *цвіте, росте*, зайчик *стрибає в капусті* тощо), що перед нами постають не просто художні образи чи стильові фігури, а оживає задокументована тисячолітньою традицією *віра у магічне перевтілення*: людини – в *мак, зайчика* – в того, хто його зображує. Отже, в календарних піснях *ще не діє* принцип художнього порівняння, яке реалізується через паралелізм. Натомість зберігаються залишки віри в можливість *магічних перевтілень.*

І тут можна вбачати дію іншої парної логічної фігури – *дипластії.* Вона основана на *тотожності.* В даному разі спостерігаємо прояви дифузіонізму мислення і несправжніх асоціацій. Як наслідок – ототожнення виконавця з зображуваним персонажем ("Зайчиком", "Маком"). Тобто, бінарна опозиція (протиставлення антропоморфних і зооморфних образів у паралелізмі) підмінюється дипластією (ототожненням або *зооморфізацією* з причини збереження решток дифузіонізму магічного мислення). Такі явища засвідчені наскельними рисунками пізнього палеоліту й мезоліту, де людина наділяється зооморфними атрибутами – наприклад, рогами, рисами чи символами якоїсь тварини (див. фото 21, 22, 23, 24, 35). Зрозуміло, у фольклорних *текстах* палеолітична зооморфна символіка відсутня (за десятки тисячоліть мова і вербальне мислення змінилися). Тим більш варте уваги, що реліктові *вірування* і *образності* були не тільки успадковані фольклором від первісного мистецтва, але й дійшли до наших днів.

Особлива форма паралелізму – так званий *розгорнений паралелізм* – в українському фольклорі показовий для *весільних пісень* (див. нижче пісню "Ой сивая зозуленька"). У весільних піснях *верби, квіти, виноград, зозуля* тощо, як правило, включені у весільні події – або прямо, або символічно й метафорично. Особливості їх використання свідчать, що у весільних піснях паралелізм функціонує як ще *не зовсім художня* (не сповна стилістична) фігура: тут проглядає і персоніфікація, і магія, і анімістичні відгомони живого язичницького світобачення.

Окреме місце належить фольклорному паралелізмові у весільних піснях, де він розпочинається з деталізованого *зооморфного* образу

(зозуля, галочка, олень, соловейко), а в другій половині тексту переводиться в *антропоморфний* образ. У нижче поданому тексті пісні "Ой сивая зозуленька" (*Схема 23*) в лівій колонці подано перший член паралелізму ("зооморфний"), у правій – другий ("антропоморфний")[1].

Схема 23

1. Ой сивая зозуленька
Всенькі сади облітала,
Всенькі сади облітала,
В жодному не кувала.

2. Прилетіла у вишнев садок –
Там сіла, закувала,
Прилетіла у вишнев садок –
Там сіла, закувала:

3. – Ой, саде ж мій, саде,
Чим я тобі не вгодила?
– Ой, саде ж мій, саде,
Чим я тобі не вгодила?

4. Чи ж я рано не кувала,
Чи росиці не струшала?
Чи ж я рано не кувала,
Чи росиці не струшала?

5. Молоденька Мар'юся
Всенькі двори обходила,
Всенькі двори обходила,
В жодному не плакала.

6. А як прийшла під батьків двір, –
Там стала, заплакала.
А як прийшла під батьків двір, –
Там стала, заплакала.

7. – Ой, дворе ж мій, дворе,
Чим я тобі не вгодила?
– Ой, дворе ж мій, дворе,
Чим я тобі не вгодила?

8. Чи ж я рано не вставала,
Чи тебе не замітала?
Чи ж я рано не вставала,
Чи тебе не замітала?

Рідше трапляється розгорнений паралелізм, де перший член містить *пантеїстичні* образи, а другий – *антропоморфні*. Подаю приклад, по-перше, щоб привернути до нього увагу як до зразка високохудожньої поезії, а по-друге, він розширює коло образів паралелізму за рахунок *рослинної* символіки[2].

---

[1] Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. Записи з голосу Лесі Українки Миколи Лисенка та Климента Квітки // Упоряд. О. І. Дей та С. Й. Грица. – К., 1971, с. 138–140.

[2] Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра. Текст на с. 139, мелодія на с. 118 ("Я не гуляла, не дівувала"). Під неї співається 11 текстів переважно в драматично напружених частинах весілля. У збірнику для виконання інших текстів ноти оснащено додатковими редакторськими позначками. Зараз їх не подаю, оскільки мелодія чітко узгоджується із структурою тексту (5 + 5 + 7).

70-а ♩ = 126

Ой від - си - ла - є я - вір ка - ли - ну від се - бе на

до - ли - ну. – Ой і - ди, і - ди, гір - ка

ка - ли - ю, від ме - не на до - ли - ну.

Схема 24

1. Ой відсилає явір калину
Від себе на долину:
– Ой іди, іди, гірка калино,
Від мене на долину.

2. Ой бо вже тебе, гірка калино,
Пташечки обдзьобують,
Не так пташечки, не так пташечки,
Як тії пташенята.

3. Не так пташечки, не так пташечки,
Як тії пташенята,
Із поля летять, на тобі сидять,
Ще й тебе обдзьобують.

4. Ой відсилає батько дитину
Від себе на чужину.
– Ой іди, іди, моя дитино,
Від мене на чужину.

5. Ой іди, іди, моя дитино,
Від мене на чужину,
Ой бо вже тебе, моя дитино,
Сусіди обсудили.

6. Не так сусіди, не так сусіди,
Як твої подружечки.
З тобою їли, з тобою їли,
Ще й тебе обсудили.

Поширення розгорненого паралелізму у весільних обрядових текстах потребує пояснення. Очевидно, в час формування весільної обрядовості паралелізм лише починав опрацьовуватися (в календарних піснях він взагалі відсутній). Тому в ньому зберігаються властиві *магічній стадії мислення* ознаки *персоніфікації* (наречена ототожнюється з "зозулею", "галочки" – з її подружками). У весіллі цей прийом ще не став, як згодом у ліриці, *стилістичною фігурою* поетики. Паралелізм

у весільних текстах – ознака міфологічного мислення. Розгорнені форми паралелізму (як їх зараз називають літературознавці) виник не як художній засіб, а як містична *реальність*[1], де постійні переходи *зооморфізації* в *антропоморфізацію* і навпаки були природними для *магічного мислення.* В пісні “Ой сивая зозуленька” два образи: спершу зооморфний (“зозуля”), а далі відбувається його антропоморфізація (все, що доти діялося з “зозулею”, тепер повторюється в діях дівчини-нареченої).

Зовнішня розвиненість і складність розгорненого паралелізму насправді свідчить не про “досконалість”, а навпаки: вказує на *недостатню звільненість мислення від опори на предметну реальність*, – але ніяк не глибину й вправність “у поетиці”. Розгорнений паралелізм – це яскравий релікт пізньої епохи *деталізованого мислення* (як його називає В. Бунак, див. вище розділ 4), початок його датується пізнім мустьє, а кінець охоплює неоліт – саме епоху формування обрядової музики і в цілому обрядового *фольклору*. До епохи мустьє домінували первинні *конкретні* уявлення. В розгорненому паралелізмі вже засвідчується факт існування *загального уявлення*, де проступає *комплекс* нерозривно пов’язаних уявлень. Але це ще не стадія *понять*: її опанування займе I тис. до н. е. – I тис. н. е. і остаточно ствердиться у фольклорі з появою *ліричного роду творчості* (від XVI–XVII ст. н. е.).

У ліриці паралелізм позбувається прикмет властивої для весільних текстів антропоморфізації навколишнього світу. З XVII століття паралелізм стає, як правило, *образним* зачином (тобто, засобом *композиційним,* а не міфологічним чинником). Головування розповідної

[1] П. П. Єфименко, аналізуючи нарізки на виробах кроманьйонців з кістки, пише: “Немає сумніву, що за цими зображеннями стоїть світорозуміння первісної людини, для якої не існує грані між живим та неодухотвореним, реальним та зображуваним. На цьому світорозумінні основані чари, первісна магія, мисливські заговори та амулети. Цілком можливо, що тим же прагненням убезпечити себе від випадковостей на полюванні через виконання магічних дій перед зображеннями тварин можна пояснити походження таких зображень на зброї та предметах мисливського побуту мадленців”. – *Ефименко П. П.* Первобытное общество. – Л., 1938, с. 340. Див. фотоблок: 6–10, 17, 22, 49–51. Зображені тварини – об’єкт промислу і, отже, магії.

модальності в текстах і наспівах лірики супроводжується, зокрема, вживанням паралелізму лише у *першій* строфі тексту, що мало показове для обрядових пісень. Так званий розгорнений паралелізм, що охоплює весь текст (або значну його частину), в ліриці не трапляється.

Стислий (однокуплетний) паралелізм, отже, поширився *після звільнення зв'язків музики з обрядовими ситуаціями*, що супроводжували магічні дії. Це знахідка "техніки піснескладання", коли людина стала на шлях засвоєння власне художніх законів творчості. Розпочати пісню відразу з такої, наприклад, абстракції, як "кохання",[1] набагато складніше для фантазії, ніж спостерігати і описувати чи відтворювати цілком конкретне повторюване обрядове дійство, – скажімо, розплітання коси або рухи "зайчика". В ліриці паралелізм звільнився від персоніфікації, магічної підоснови і перетворився в епіко-модальну прикмету *розповідного*, а не містико-трансформаційного (через уособлення) характеру.

* * *

Відомо, що представникам відсталих племен простіше описати словесно чи зобразити графічно *конкретне* дерево, гору, тварину, птаха, аніж відтворити образ людини, дерева тощо як *збірного поняття.* Не випадково те, що чабани Середньої Азії ще в наші дні нерідко співають про те, що в цей момент перебуває в полі зору. Певно, у фольклорному процесі багато що спирається (в тому числі і в Україні) не так на зображення, як на *відтворення* навколишнього світу засобами мови, музики, образотворчого і прикладного мистецтва. Але таке "відтворення", природно, буде одночасно вже й *іншим світом,* ніби "дзеркальним" стосовно навколишньої реальності. Фольклор, таким чином, *не відображує,* а *моделює* власний художній світ. Притому така модель є активною: вона покликана *впливати* на оточуючу дійсність, вона з цією метою вбирає в себе такі засоби впливу, як *сугестія, магія, чаклунство.* Ці прикмети неолітичного мислення непогано збережені в календарних і весільних піснях.

Порівняно з обрядовими піснями, фольклорна лірика – наступний крок у розвитку виразовості і паралелізму. Це не лише удосконалення почуття прекрасного, але сходження на більш високі щаблі абстракції й водночас – явище поетичних узагальнень. Коли людина втратила

[1] Для доісторичної людини такої абстракції як "кохання" не існувало: було фізіологічне ставлення жінки до мужчини (і навпаки).

сакральне ставлення до дійсності і опинилася сам-на-сам з власними почуттями, коли її мислення і життя почало звільнятися від накопичених тисячоліттями магічних ритуалів, – їй знадобилася допомога для творчості у вигляді "*ініціального поштовху*", але вже не сакрального порядку, а як *ідеальної реалізації свого власного внутрішнього стану.* І тоді природа (зовнішній світ) стала допоміжним містком для переходу у світ внутрішній. Таким чином, поетичний паралелізм можна зарахувати до свідчень і наслідків розриву, що все поглиблювався, між двома гілками колись єдиного інтонаційного потоку – мовлення й музики.

Три основні жанрово-родові групи – календар, весілля, лірика (пісні звичайні) – засвідчують шлях розвитку паралелізму: його *відсутність* у календарних текстах (там панував первісний пантеїзм та зооморфізм, і за цих умов паралелізм з його тенденцією до антропоморфізації та набуття функції *поетичного образу* суперечив би вірі в магічні перетворення й обожнювання природи); постання *розгорненого паралелізму* у весільних піснях засвідчує появу і усвідомлене протиставлення *зооморфних* та *антропоморфних* явищ; в ліриці паралелізм втрачає ознаки міфологічно-магічного світогляду і перетворюється на *композиційно-стильову фігуру*, що не поширюється далі першої строфи пісні (за неістотними винятками).

Вказаний процес має відповідники в розвиткові музичного мислення і музичної форми. Для календаря характерні фігури серіації та класифікації, які мають зовнішній вигляд повторності однотипних поспівок (елементи варіювання не мають значення) – *серіація*, а також чергування різних за ритмомелодикою сегментів – *класифікація*; у весільних наспівах стверджується *паратаксис* – як у текстах, так і, особливо, у наспівах, але він ще не позбавлений залишків серіювання поспівок; музична лірика вже міцно опанувала *гіпотаксисом* (респонсорною строфою та "питанням – відповіддю" антикадансу й кадансу). І якщо вона використовує також усі попередні ресурси формотворення (повтор, контраст, сурядність), то так само, як це робить і мова: починаючи від *вигуків* епохи мустьє – до *складнопідрядних речень* пізнього середньовіччя.

Нарис сьомий
Езотеризм обрядових наспівів

В історії людства значення містичного настрою – натхнення – ніколи не можна переоцінити.

Володимир Вернадський

Розвідка є спробою вийти в пізнанні фольклору за звичні межі художньо-образної чи формально-аналітичної уваги. Це рішення підготовлене попередніми нарисами (про весільні ладкання, типологію купальської пісні "Гей, око Лада") і численними звертаннями до магічних підстав обрядовості та формотворення на сторінках книги. Також узято до уваги нові тенденції в науці поглибити розуміння світобудови, а, отже, й традиції.

Фольклор я розцінюю як абсорбент духовного поступу людини впродовж майже мільйона років. Між первісним мистецтвом та фольклором не існує історичної прірви – це лише умовні назви двох головних сходинок культурогенезу. В культурі мало що й мало коли з'являлося на порожньому місці. Отже, у фольклорі *зосереджено й закодовано* інформацію як мінімум від мустьє (не кажучи вже про верхній палеоліт і ближчі до нас сходинки культурогенезу).

Фольклорна культура увібрала й пронесла до сьогодення численні спадки колишніх вірувань, культів, ритуалів. У XVIII столітті першими звернули *теоретичну увагу* на ці багатства філологи. Але філологічна наука в багатьох судженнях відштовхувалася переважно від змісту пісенних текстів обрядового фольклору. Не завжди бралося до уваги, що більша їх частка склалася за нових часів, замінивши давні *магічні, сакральні формули.* Адже навіть там, де збереглися уламки колишніх містико-магічних образів і обрядів, втратилося колишнє сакральне ставлення до них (див. нарис третій "Типологія купальської пісні "Гей, око Лада").

На відміну від текстів наспіви, їх *ритмостструктура* зберегли насамперед неолітичні, *закодовані у формі* ознаки її магічно-сакрального призначення. Отже,

перед історичною наукою та етномузикологією постає завдання – виявити їх та уточнити час і особливості постання та функціонування обрядових наспівів.

В етнології вивчення традиції рухається двома шляхами: через декодування доісторичних фактів та дослідження звичаєвості – як вона збереглася в живій свідомості та предметах побуту. З погляду *екзотеричного* (зовнішнього) звичай – "стереотипний спосіб поведінки, який відтворюється у певному суспільстві чи соціальній групі і є звичним для їх членів. Застарілі звичаї змінюються у процесі історичного розвитку новими, які сприяють становленню нових, прогресивних суспільних відносин"[1]. Цитоване у першій половині ("стереотип поведінки") властиве загальним поглядам на традицію. Ідеологічно-матеріалістичний аспект проступає у твердженні: "застарілі звичаї змінюються" новими, прогресивними відносинами. Спільне у цих твердженнях те, що обидва незадовільні, а коріння їх хибності – у філософії Відродження, а далі – Просвітництва[2]. Після середніх віків прискорилася криза *традиційно-сакрального* пізнання світу й людство звернуло в бік *кількісного* вивчення дійсності та відчуження від природи й духовності. Просвітництво запрограмувало недооцінку досягнень наших далеких пращурів у світобаченні, мисленні, мові, музиці, соціальній організації, опануванні природою, здатності людини родового суспільства створювати уявлення у сфері трансцендентного.

В етнології XX століття використовується поняття "*сакральність*". Ним позначають культи й ритуали, яким надається (або надавалося) священного та *езотеричного* значення. Володимир Вернадський ще кілька десятиліть тому обстоював думку про потребу комплексності пізнавальної діяльності, коли взаємодіють наука, релігія та філософія: "Вивчаючи історію науки, легко переконатися, що джерела найважливіших

---

[1] Советский энциклопедический словарь. – М: "Советская энциклопедия", 1988, с. 915. Подаю спеціально за одним з останніх радянських тлумачних словників, оскільки вжита там характеристика є показовою сумішшю сучасної європейської прагматики та історичного матеріалізму.

[2] Дещо попереджуючи подальший виклад, процитую Рене Генона: "... філософія є усього лиш суто людське, тобто розумове знання, яким завжди є "профанічне знання". – *Генон Рене.* Символы священной науки. – М., 2002. – С. 455.

сторін наукового світогляду виникли поза областю наукового мислення, проникли в нього ззовні, як увійшло в науку ззовні всеосяжне її уявлення про світову гармонію, прагнення до числа"[1].

Найменш опрацьованою ділянкою етнології досі залишається сакральна функція *обрядових наспівів фольклору.* Висновки попередніх розділів нинішньої праці були отримані за традиційною методикою етномузикознавства. Але з суттєвою корекцією: основу аналітичного інструментарію становлять не музичні категорії (ритм, лад, мелос), а *логічні фігури мислення.* Їх послідовне застосування підвело автора до ідеї декодувати деякі доступні на сучасному рівні науки явища сакральної традиції, збережені в народній музиці. Підставою, щоб поглибити уявлення про особливу, *священну* місію обрядових наспівів, послугували також ідеї Рене Генона[2].

Працюючи над перевиданням збірника К. Квітки "Українські народні мелодії", в історико-критичній статті[3] (вона писалася наприкінці 1990-х років, ще до ознайомлення з працею Рене Генона "Символи священної науки") я торкнувся класифікації пісень у збірнику "Українські народні мелодії" К. Квітки. Він застосував групування пісень, проведене С. Людкевичем у "Галицько-руських народних мелодіях"[4].

Там пісні (відповідно й у К. Квітки) було розподілено на два масиви: *обрядові* та *звичайні*. Від глибшого жанрово-тематичного поділу пісень "звичайних" (власне, побутових новітньої формації) обоє етномузикологів відмовилися. Ф. Колесса з цього приводу висловив докір у рецензії: "Хоч ми знаємо згори, що для творів людського духа так само, як і для творів органічного світу, неможливо придумати такий розподіл, що з математичною докладністю відповідав би даному матеріалові, – то з того не виходить, що ми повинні занехаяти всяку систематизацію"[5].

---

[1] *Вернадський В. І.* Вибрані праці. – К., 2005. – С. 22.

[2] Насамперед праця: *Генон Рене.* Символы священной науки. – М., 2002.

[3] *Іваницький А.* Збірник Климента Квітки "Українські народні мелодії" // *Квітка К.* Українські народні мелодії. Частина 1. Збірник. – К., ІМФЕ, 2005. – С. 414–478.

[4] Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Й. Роздольським. Списав і зредагував С. Людкевич. / ЕЗ НТШ. – Львів, 1906. – Т. XXI; 1908. – Т. XXII. ч

[5] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К., 1970. – С. 281.

Ф. Колесса, безумовно, правий – насамперед як академічний класифікатор ритміки і форм українських пісень[1]. Докладніший розподіл потрібен, хай і недосконалий. Але групування пісень за жанрами, ритмоструктурними типами (географією, виконавцями, стилями, фактурою, ладами, амбітусом, тематикою) належить до сфери *прагматики*. З уваги на тему нинішнього нарису С. Людкевич (а за ним і К. Квітка) прийняли з *езотеричного* погляду винятково правильне рішення: їх систематика основана на "об'єктивній генеалогії двох основних русел народної музичної творчості: *язичницької та козацько-селянської* (власне, європеїзованої)" [2]. І далі у тій же статті я пишу: "...між ними існує лише *предметно-етнічна* (лексика, поетика), а не генетична координата (в *обрядовому* фольклорі українців насамперед зосереджені форми, структури, модальність *неолітичних* вірувань, що і становить його цінність як скарбу доцивілізаційних, отже, загальнолюдських стадій еволюції). [...] Обох дослідників поєднує не лише етномузикологічна ерудиція та інтуїтивне чуття гуманітарної ретроспекції, але й те, що вони не прийняли *літературознавчого* підходу до проблем *історизму* фольклору і принципово втілили не хисткий "мотивно-фабульний" підхід до "жанровості" фольклору, а засвідчили в систематизації українських народних мелодій два справді "космологічних" здвиги: *індоєвропейський* та власне *український національний*"[3].

Я подаю ці цитати і спостереження над принципами упорядкування музичних матеріалів у двох фундаментальних збірниках столітньої давнини задля підкреслення того, що підстави *езотеричного розуміння* народної обрядової музики назрівали в етномузикології ще від початку XX століття. І як би не ставитися до рішення С. Людкевича розподілити народну музику на *обрядову* й *звичайну* (чи він інтуїтивно *щось* відчував, чи чисто прагматично різко розмежував ці два масиви), він

[1] *Колесса Ф.* Ритміка українських народних пісень // *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – С. 25–233. Перше видання 1907 р.

[2] *Іваницький А.* Збірник Климента Квітки "Українські народні мелодії" // *Квітка К.* Українські народні мелодії. Ч. 1. – С. 435.

[3] Там само. – С. 435. Докладніше: *Іваницький А. І.* Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). – К.. – 2003. – С. 106–108 та ін.

був глибоко правий. Тут ховається перша вказівка на класифікаційний підхід до проблеми *езотеричності* в музиці фольклору.

Не є новиною, що обрядові наспіви від начала записів народної музики слов'ян у XVIII ст., і особливо на початку XIX ст.[1], ставили дослідників і публікаторів перед двома головними *загадками* – причинами виникнення та збереження й функціонування мелодій і їх типів в усній традиції. С. Людкевичу належить пріоритет (можливо, неусвідомленого, але рішучого) **системного** розподілу фольклорно-музичної традиції на ***сокральну*** та ***профанну***[2]. Езотерична частина обрядових наспівів зберігає у вигляді *логічних фігур мислення* інформацію, співмірну в часі з археологічними знахідками.

Стосовно духовних надбань, які ми за побутовою інерцією називаємо "первісним мистецтвом", далі – "фольклором", вирішальне значення мав перехід у неоліті від збиральництва й полювання до продуктивного виробництва – сільського господарства, скотарства. Він викликав зміни у віруваннях та появу *обрядовості річного циклу*. Провідне місце у цій неолітичній спадщині належить календарним *наспівам*. Місія збереження сакральних уявлень та їх ритуально-магічних відправ випала на долю саме *наспівів* землеробської обрядовості: як символів ініціації, як "пускових механізмів" обрядових асоціацій. Обрядові наспіви ствердилися в традиції як *емблеми* фаз річного сонячного циклу та пов'язаних із сезонністю відповідних громадських свят. Найдавніші типи обрядових наспівів (від середнього неоліту), отже, мають ту головну відзнака, що вони прилаштовані до *річного календаря*. Це пов'язується з сезонною циклічністю – повторенням з року в рік, в одну й ту ж пору. Інша частина обрядових наспівів пов'язана з циклом *людського життя* (народження, весілля, смерть). Формування їх відбулося за епохи протослов'янської спільноти (саме тому ряд основних музичних типів схожі у східних і західних слов'ян)[3].

[1] Зокрема, див.: Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu Galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska. Do śpiewu i na fortepian ułożył Karol Lipiński. - We Lwowe, 1833.

[2] Цих термінів С. Людкевич не вживав, але суть справи від того не змінюється.

[3] Потужний пласт сакральності – в музиці й обрядовості – поєднаний з весіллям. Менш визначено, хоча й окреслено досить виразно через *стилістику голосінь*, музичну

Російський вчений Микола Львов ще у XVIII столітті зрозумів неповторність і виразну *звукову емблематику обрядових наспівів*. «Свадебные песни сии, – писав М. Львов, – во всем пространном государстве нашем и словами и *голосом* столько единообразны, что из-за тысячи верст пришедший прохожий *по голосу оных* узнает, в которой избе свадьба»[1]. Судження спостережливого, високоосвіченого інтелігента й науковця XVIII ст. можна розглядати водночас як неусвідомлене передчуття майбутньої *езотеричної проблематики* в науці XX–XXI століть.

* * *

Зосередження наспівів музичного календаря відбувається навколо сонцестоянь: зимового та літнього. Відсутність схожості між мелодіями цих двох головних солярних центрів традиції пояснюється смислом *сакральних* дій, приурочених до *висхідного* й *низхідного* піків сонячного циклу. Як перехідна ланка між двома сонцестояннями розташовується весняне рівнодення.

Обрядові наспіви порівняно з текстами – нечисленні[2]. Дослідники вказали свого часу на *збірну типологізуючу функцію* мелодій, називаючи їх "груповими" (Ф. Колесса) або "наспівами-формулами" (Є. Гіппіус). Мелодії *інтегрують* ***щ о с ь*** сакральне, притаманне обрядовості. Коли б їх було стільки, як текстів, *їх інтегральне значення впало би до нуля.*

З цих позицій доречно звернути увагу на різницю між мелодіями лірики та обрядовими наспівами. Лірика – продукт художньо-

---

типологію смерті. Інтонаційна формульність народин, принаймні в українській традиції, була майже цілковито *десакралізована* після християнізації Русі. Але серйозні підстави для постановки проблеми *сакральності* мелодичних типів у "хрестинній" обрядовості висуває білоруський фольклор, де представлено найбагатший у слов'янській усній традиції музичний, поетичний і обрядовий матеріал народин. Том "Беларуская радзінная паэзія" (Уклад. М. Я. Гынблата, В. І. Ялатава. – Мінск, 1971) вміщує лише частину зібраних у Білорусі текстів і наспівів. Білоруським колегам слід видати усі матеріали з належним текстологічним опрацюванням. Ця робота може мати вагомі, а можливо, й далекосяжні наукові наслідки.

[1] Русская мысль о музыкальном фольклоре / Сост. П. А. Вульфиус. – М., 1979. – С. 76.

[2] Особливо весільні: під 2–3 наспіви можуть виконуватися десятки, а то й сотні текстів.

естетичного сприймання світу, вона сформувалася від пізнього середньовіччя (XVI – XVII ст.), тому позбавлена ознак сакральності. У ліриці *однаково профанними* (власне, світськими) є і тексти й мелодії.

Обрядові наспіви під кінець Середньовіччя втратили властиві їм колишні *сакральні тексти* і були поєднані з їх *профанною* заміною. Мелос як найбільш мінливий елемент музичної форми так само, порівняно з ритмоструктурою, небагато зберіг від неолітичної ладо-інтонаційної *семантики* (мається на увазі знаковий зв'язок з конкретним обрядом). *Форма* та *ритмічні моделі* наспівів утримують типологічні ознаки від землеробського неоліту й до сьогодення (це засвідчується типологічною спорідненістю музики слов'ян). Завдяки цьому наспіви у вигляді *пісенних типів* пронесли через *тисячоліття* (від середнього неоліту) ініціальну знаковість і сакральний смисл. Саме тому вони були й залишаються досі синтезуючими *центрами тяжіння* для десятків і сотень текстів та обрядових дій. Сказане пояснює підстави теоретичного їх визначення як "групових мелодій" та роль вирішальної опори у збереженні *духовної традиції фольклору.*

Обрядові наспіви завдяки їх *символічному значенню* викликають у свідомості носіїв традиції асоціації з колядуванням, водінням гаївок, з весіллям чи проводом русалок. При цьому типологічні (або "жанрові") асоціації виникають *незалежно від змісту тексту*. Наприклад[1]:

71. ♩ = 76

semp - re ac - ce - le - ran - do

1.Бу - ла в ма - мач - кі йа - дна до - нсч - ка.

[1] Зап. В .Харків 1927 р. в с. Макішин Чернігівської округи від дівочого гурту. Фонди ІМФЕ, 6-3/73, текст арк. 25, мел. арк. 57. Ноти подаю без двох варіацій в останньому такті, вони несуттєві для дослідження сакрального змісту наспіву. Див. першодрук: *Іваницький А. І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору (з жанровими нарисами та коментарями). – Вінниця, 2008. Розділ "Весняне рівнодення та весняна обрядовість", № 47.



1. Була в мамачкі йадна донєчка.
Приспів 1-й: Важко, нєлєгко зємля стогнєла[1].
2. Йадна донєчка одінічанька.
3. Да прішло ік йой да трає сватов.
4. Первиє свати із Туреччини,
5. Другіє свати із Німещини,
6. Третіє свати із сваго сєла.
7. За первих сватов татка нє аддав,
8. За другіх сватов матка нє ’ддала,
9. За третіх сватов сама нє пашла.
10. Прішла смєрточка, сама забрала.
Приспів 2-й: Сільно жаласна мамка плакала[2].
11. Нє пітаючісь, нє сватаючісь.
12. – Ой дє, донєчко, нар’яди дєвать?
13. – Йа спаднічкамі пєньочкі вбірать,
14. Маністєчкамі коніка вгнуздать,
15. А стручечкамі[3] коніка вважать[4].

У тексті йдеться про сватів, яким було відмовлено, а прийшла смерть – не спиталася. Мови про русалії та русалок немає. Однак ритмічна конфігурація ♫♩♫, обставини виконання (Зелені свята), а також коментар записувача (Володимира Харківа) свідчать про належність пісні до русальних.

Спробуємо вийти за межі "позитивного знання", методологічно ствердженого Рене Декартом у XVII столітті. Він розподілив пізнавальні надбання, опрацьовані людством протягом 40 тисяч років, на

[1] Приспів 1-й до 1–9-го рядків.
[2] Приспів 2-й до 10–15-го рядків.
[3] Стрічечками.
[4] За поясненнями В. Харківа, "запрягати у віжки".

сфери матеріально-експериментальну (*науку*) та духовно-почуттєву (*релігію*).

"Саме втрата або забуття справжньої інтелектуальності призвели, – пише Рене Генон, – до двох похибок, які суперечать одна іншій лише на поверхні, по суті ж взаємозалежні поміж собою та доповнюють одна другу: раціоналізму й сентименталізму. Ігнорування усякого чистого інтелектуального знання, що стало звичним з часів Декарта, логічно мало б неминуче призвести, з одного боку, до позитивізму, агностицизму та усіх "саєнтистских" аберацій; з іншого – до усіх сучасних теорій, котрі, не вдовольняючися тим, що може запропонувати розум, шукають чогось іншого, але шукають його в області інстинкту, тобто *нижче, а не вище розуму*"[1] [с. 29–30. – Курсив мій. – *А. І.*].

Кінець неолітичної епохи припадає на другу половину XX ст., коли на зміну м'язовій силі людей і тварин та енергії відкритого вогню остаточно прийшла ера високих технологій та інформації. Вона "вимиває" залишки сакральної традиції з пам'яті європейського населення[2].

"Сайєнтистські аберації" простежуються також у дослідженнях фольклору. Прагматична наука скерована на статистично-класифікаційний опис фактів. Тут зроблено дуже багато. Етнологія накопичила мільйони спостережень над язичницькою аграрною практикою та віруваннями.

Але, пише Рене Генон: "Поняття істини, будучи зниженим до позначення простої чуттєвості у сприйнятті реальності, в кінцевому підсумку прагматично ототожнюється з корисністю, що просто-наспросто його [поняття істини] знищує. І насправді, що означає істина[3] у світі, прагнення якого *виключно матеріальні та сентиментальні*?"[4] (Курсив мій. – *А. І.*).

---

[1] Останнє зауваження стосується критичного ставлення Рене Генона до психоаналітики – фрейдизму та, особливо, юнґіанства.

[2] Елементи цієї традиції зберігаються в Азії.

[3] Р. Генон в іншій праці пише: "...істина не є продуктом людського розуму". – *Генон Р.* Кризис современного мира. М. – 1991. – С. 58.

[4] *Генон Рене.* Символы священной науки, с. 30.

Показово: ці судження Рене Генона були опубліковані ще у 1926 році.

Рене Генон висловився також про природу фольклору та колективної пам'яті. Його погляд не співпадає з усталеними науковими уявленнями. Він оцінює фольклорно-колективну творчість лише як *форму*, де зберігаються сакральні знання, але *самі носії фольклору цього не усвідомлюють*.

Політика й наука кінця XX–XXI століть ввели поняття *глобалізації*. Однак сучасне розуміння того, що відбувається у світі, зазначає Р. Генон, – це *перевернена* символіка і *профанне* розуміння явищ, процесів і в цілому традиції. Натомість він вказує на універсалізм сакральної традиції: "...існує тотожність між усіма *правильними традиціями* [незалежно від нації та континенту.– Курсив мій. – *А. І.*]; а отже, перед нами щось інше, ніж питання про "джерела", в тому розумінні, як кваліфікують його ерудити"[1].

Зв'язки традицій різних цивілізацій, наголошує Рене Генон, – питання вторинного, власне історичного порядку. До того ж явища *зв'язку між традиціями* не залишають слідів у писемних документах. Традиція, за Рене Геноном, виникає як результат і досвід духовної ініціації (посвячення). Звідси – пояснення *тривкості і неперервної* передачі традиції (не звичаїв чи етики, а саме *символів традиції*, обрядовості, вірувань).

У слов'янських культурах творення й збереження традиції було, очевидно, прерогативою *інституту волхвів* (назва умовна, але звична). Ініціальне знання включало спостереження за небесною сферою, її впливом на людину, і, врешті, – виходом у *надкосмічне* буття[2]. Знання волхвів були *езотеричними* – на відміну від *екзотеричних* – зовнішніх знань нинішніх астрологів та практично-емоційних ритуалів церкви.

Перейду до вужчого і конкретнішого змісту, означеного у заголовкові нарису: звернуся до фольклору та аспектів його *розумового*

---

[1] *Генон Рене.* Символы священной науки. – М., 2002. – С. 54.

[2] Р. Генон пояснює третій ступінь ініціації як "смерть" недосконалої (матеріальної) натури (істоти) і перехід до безсмертя, який "можливий лише у плані чисто духовному" ("Символы священной науки" – докладно на с. 292–295).

(залежного від свідомості) та *почуттєвого* сприймання (основаного на інстинктах та підсвідомості). Інтелігентні люди шанують народну пісню. А в гарному, майстерному виконанні та обробленні – як творчість Миколи Леонтовича, як хори й виконавство Олександра Кошиця[1], який у першій третині XX століття підкорив світ, – тим більше.

Сферу *почуттєвого* сприймання народної музики в освічених верствах суспільства Рене Генон визначає як *сентименталізм в культурі*[2].

У вивченні народної музики панує раціоналізм. Картезіанське розщеплення *фізично-духовної* гармонії людської сутності призвело до однобічного, експериментально-матеріалістичного розвитку науки. В тому числі й фольклористики. Світ, як зазначає Рене Генон, постає в уяві та суспільній практиці кількох останніх століть ***перевернутим***. У дослідженні народної музики, не кажучи вже про тексти, панують прагматизм, класифікація, формальна аналітика, естетизм.

Сучасна громадськість, на свій кшталт, ставиться до фольклорних наспівів (насамперед в обробленнях композиторів) *естетично, гедоністично*. В гуманітарних науках та широких верствах суспільства обрядові мелодії сприймаються (звернуся до метафори) як емоційно-звукова огорожа ландшафтного парку, де розкошують словесно-художні образи нечуй-вітру, квітки-ромен, степової чайки, чумацьких шляхів, любові й розлуки, радості й смутку, які, власне, й приваблюють "відвідувачів". На сьогодні ще не було зроблено спроби встановити значення цієї "огорожі" як містичного символу, що зберігає своє *охоронно-сакральне значення* незалежно від змін у середовищі та видах мешканців "ландшафтного парку".

Обрядовим наспівам властива величезна глибина інформативності. Опрацювання цієї сфери лише розпочинається. Читач може ще раз звернутися до аналізу "Щедрика" (прикл. 8, розділ четвертий "Мислення"). Проблеми походження, декодування та хронологізації народної музики породжують численні загадки.

Одна з них – *профанне* й *сакральне* у текстах і обрядових наспівах. *Визначально-типологічні* обрядові наспіви та обслуговувані ними обряди склалися від середнього неоліту, при опануванні продуктивним господарством. Переконливо дешифрується, наприклад, *діалогізм*

[1] *Кошиць О.* Спогади. – К., 1995.

[2] Генон Рене. Символы священной науки. – С. 29.

(респонсія) в купальських наспівах, що було вище показано у нарисі третьому "Типологія купальської пісні "Гей, око Лада".

Зараз ноти (див. приклад 64) не подаю: достатньо обмежитися початковими віршами купальської пісні. Вони, попри профанний (розважальний) зміст, структурно підпорядковані особливостям музично-строфічної форми і прихованій за нею язичницькій обрядовій ініціальності:

1. Де купався Іван, доведеться й нам.
Приспів: Іване, Йвашеч[ку]!
2. *Заспів:* Іване, Йвашечку!
Через наше село піч везено.
Приспів: Іване, Йвашеч[ку]! *тощо.*

Слід звернути увагу на прикмети колишньої *сакральності,* збереженої у діалогічній побудові форми. Рядок "Де купався Іван, доведеться й нам" – це *ініціація* волхва, приспів "Іване, Йвашечку!" – *ствердження* родом (колективом) звертання до Вищої Сили. Сучасний аналог такої *респонсії* бачимо в церковному богослужінні: *дяк* (священик) – *хор.*

Сутність обрядових наспівів полягає в тому, що наспіви зимового календаря не співаються на купайла і навпаки; не колядують весною або на весіллі. Це загальновідомо. Але досі не було пояснено *причини,* по-перше, *типологічної несхожості наспівів-формул* (про винятки йтиметься нижче); по-друге, не з'ясовано *мотивацію* громадських заборон співати календарних і весільних пісень поза ритуальними обставинами. Вона захована не у звичаях, а в неусвідомленому езотеризмові насамперед *наспівів* як знаків, *символів* багатотисячолітньої традиції. Обрядові наспіви сформувалися (їх ритмоструктура і функція) в часи розквіту *сакральної традиції,* вони складалися за принципом *нетотожності,* несхожості, відмінності. В іншому випадкові втратився б сенс космічної "прив'язки" *до фаз сонячного циклу.* Пошлемося на аналогію: чи можна уявити перенесення християнської Різдвяної служби на Великдень?

Рене Генон відзначає у багатьох цивілізаціях наявність двох головних сакральних центрів сонячного циклу. Це *зимове* та *літнє* сонцестояння. Вони є свідченнями процесу *універсального проявлення загальних законів циклічного розвитку Всесвіту.*

"Але коли це так, – пише Р. Генон, – то дві "точки зупинки" руху сонця мають відповідати двом крайнім рівням проявлення, будь то у їх сукупності чи всередині кожного із складових її циклів, число яких безкінечне і які є не щось інше, як різні стани чи ступені універсального"[1]. Рене Генон, говорячи про *безкінечність,* перед цим торкався у книзі "Символы священной науки" не тільки річних, але й космічних циклів індійської Веданти.

Рене Генон подає також власний коментар до праці Едварда Уайта "Святий Грааль, легенди і символіка" (Лондон, 1933), у якій було недооцінено внесок бронзового і залізного віків у традицію кельтських уявлень ("Кельтської Церкви", як пише Р. Генон). "Кельтська Церква" підсумувала розвиток землеробських уявлень пізнього неоліту та індоєвропейців і передала християнству символ Святого Грааля. У християнстві це символ чаші, в яку зібрали кров Христову. Рене Генон стверджує, що християнство успадкувало символи життя й причастя від первісних вірувань. Тут міститься пояснення *тривкості й неперервності* традиції (не звичаїв чи етики, а саме *символів традиції,* серед яких першорядне місце – досі недостатньо усвідомлене й досліджене – належить обрядовим наспівам фольклору слов'ян).

Такий підхід пояснює підстави життєвості й довговічності традиції та існування численних *паралелей* в розвитку культури та релігійних уявлень різних етносів, а також причини зосередження головних вузлів музично-фольклорної обрядовості навколо двох сонцестоянь.

У залишках сакральної традиції, якими є обрядові наспіви, чи не найбільшу структурно-типологічну визначеність має *музично-обрядова символіка* пісень ***зимового сонцестояння.*** Цей день є *головним сакральним вузлом ініціації* в багатьох культурах (зокрема, 25 грудня 5508 р. до н. е. – день народження арійського Мітри, і цей же день знаменує

[1] Там само, с. 161.

народження Ісуса Христа)[1]. Це точка "*входження*" (Р. Генон[2]) у цикл сакральної традиції.

Літнє сонцестояння та купальсько-петрівчана обрядовість (за язичницьким календарем) *замикають цикл*[3]. Отже, два центри фольклорного календаря і особлива *музично-типологічна* визначеність *наспівів* не випадково зосереджені навколо сонцестоянь.

Тепер щодо текстів. На місці слів "Де купався Іван" тощо (див. нотн. приклад і текст № 64) у сакральній традиції неоліту був інший зміст. Користуючись сучасною мовою, – "*богослужебний*". Перегляд текстів календарно-обрядових пісень, як ми їх знаємо у записах останніх трьох століть, засвідчує *втрату* традиційної сакральної символіки (а, отже, й семантики) та заміщення її *молодіжно-розважальним змістом*. Звідси висновок: відомі нам *тексти* календарно-обрядових пісень є наслідком *профанної* заміни колишніх сакральних текстів під впливом християнства.

У зв'язку з цим задаймося питанням: що досліджує в обрядовому, особливо календарному пісенному фольклорі філологія (вужче – літературознавство) – наука, яка вивчає "усну народну словесність"? Досліджує тексти і не бере до уваги мелодії (наспіви). Отже, маємо один з прикладів профанності сучасної фольклористично-філологічної науки: з одного боку, профанність у розумінні *предмета* дослідження, що обумовлене штучністю *об'єкта* (абстрагування від наспівів), з другого – сам об'єкт, тексти календарних пісень – є профанними. Якщо колективна пам'ять зберігає сакральну типологію наспівів від неоліту, то тексти того ж значення втрачені й підмінені ще до пізнього середньовіччя.

І ось тут виникає найголовніша загадка: чому і як зберігся *сакральний символізм наспівів*? У науці здавна існує невирішена проблема рівноваги *колективного* та *індивідуального* у фольклорі. Стосовно обрядової творчості це має особливе значення, оскільки виконання обрядових пісень та їх структура суттєво відрізняються від епосу, а від лірики й поготів.

---

[1] *Канигін Ю.* Шлях аріїв. – К., 2006. – С. 190.

[2] *Генон Р.* Символы священной науки, с. 157–158.

[3] Див.: *Завальнюк А.Ф.* Українські літні обряди та пісні. – Вінниця, 2008.

Рене Генон пише: "Сама концепція *фольклору*, як його розуміють зазвичай, основується на однозначно хибній ідеї, згідно з якою існують "народні витвори", спонтанні породження народних мас; тут відразу ж помітний прозорий зв'язок такого погляду з "демократичними" забобонами"[1] (натяк на марксистську пропаганду первісного комунізму. – *А. І.*). І далі: "Народним же може бути єдино лиш факт "виживання" цих елементів, котрі належать втраченимим традиційним формам [...]. Таким чином, народ зберігає, сам того не розуміючи, останки древніх традицій, що поринають іноді до такого віддаленого минулого, яке було б вельми складно визначити, і яке через це ми змушені віднести до темної області "передісторії"; він [народ] виконує певного роду функцію більш чи менш "подсвідомої" колективної пам'яті, зміст якої, що очевидно, прийшов звідкись іще". І далі: "...те, що збереглося, містить у собі, у формі більш чи менш прихованій, значний обсяг відомостей *езотеричного* порядку, тобто щось найменш народне, найменш популярне за суттю своєю. Коли традиційна форма близька до згасання, її останні носії можуть свідомо передовірити цій коллективній пам'яті, про яку ми говорили вище, те, що в іншому разі загинуло б безповоротно; в кінцевому наслідку, це єдиний спосіб врятувати те, що ще, хоча б частково, може бути врятоване. Разом з цим *природне нерозуміння масою* того, що передається, становить достатню гарантію збереження езотеричного спадку без його спотворення як свого роду свідчення минулого для тих, хто коли-небудь буде здатен зрозуміти його"[2].

Думку про те, що "народ не розуміє вже її [обрядової поезії] давньої символіки" висловив ще у 1916 р. Ф. Колесса[3]. Корекцію можна застосувати хіба до терміну "обрядова поезія". Тексти, що ми їх зараз маємо, в переважній більшості не містять ознак язичницької символіки. Принагідно слід зазначити: Ф. Колесса у своїх судженнях (і навіть пе-

[1] *Генон Р.* Символы священной науки, с. 52.

[2] Там само, с. 53–54. Останнє зауваження, як здається, звернене до етнологів.

[3] *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К., 1970. – С. 249.

редбаченнях) був набагато ближчий до пояснення *езотеричного* змісту обрядових наспівів, ніж численні представники позитивної науки.

Ритмоструктурна типологія насамперед спрямована на потреби картографування діалектів (за зразком лінгвістичних). Методологія К. Квітки і В. Гошовського (та їх молодших послідовників наприкінці XX – поч. XXI ст.) вносять доповнення й корекції в розуміння процесів опанування музичним часом, що відбувалися протягом нової ери (останніх 2 тис. років). Це кількісно-класифікаційний аналіз народної музики – опрацювання за формальними підставами. Робота, що ведеться в цьому напрямку, належить до цінної стадії створення операційно-документальної бази для постановки історичних та культурологічних питань ширшого значення – в тому числі й декодування езотеричної інформації.

Вище йшлося про несхожість головних типів сакральних наспівів у різних обрядах. Але є винятки, їх слід обговорити. Серед них – використання типу весільного ладкання на жнивах, спів колядок під час жнив, функціонування пісенного типу "Маланки" в купальському обряді.

Найважливішим за його суспільним значенням є символічний "місток" між двома вирішальними для існування людини обрядами: весільним та жнивним. Подам два типологічно споріднені наспіви: *весільне* ладкання[1]:



[1] Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Зібрав у с. Ходовичах І. Колесса / Етногр. зб-к НТШ, т. XI. – Львів, 1902, с. 167. Деяка відмінність мелодій не має значення для типологічних порівнянь. І весільний, і жнивний наспіви мають структуру 7 + (7 + 7), у формі – повтор на початку кожної строфи першого рядка.

І цей же ритмоструктурний тип, засвідчений у *жнивному*[1] обряді:

73. ♪ = 192

1.Об - жа - лись, об - в'я - за - лись...

(Г)об-жа-лись, об - в'я - за-лись, на - в'я - за - ли кі - по[чо]к.

2. Нав'язали кіпочок, (2)
Як на небі зіро[чо]к.
3. Нихай батько ту°рбує, (2)
На вичеру готу[є].

Причина існування "арки" між двома обрядами спільна: має місце опора на основоположні для виживання біологічного виду інстинкти – *збереження виду* та *самозбереження індивіда*[2]. "Зіткнення між цими двома фундаментальними інстинктами (збереження виду і самозбереження), – пише К. Юнг, – є джерелом численних конфліктів. Отже, ці інстинкти є головним об'єктом моральної самооцінки, мета якої полягає в тому, щоб максимально запобігти зіткненню між ними"[3].

У неоліті на рівні інтуїтивної психе й було знайдено знаковий символ – *єдину типологічну модель обох інстинктів і обох обрядів*, де ці інстинкти максимально реалізуються – це наспів. Він перекидає знаковий місток двома складовими психе – *свідомим і несвідомим*. У наспіві уособлено спільний для обох інстинктів символ *відтворення:*

[1] Записав А. І. Іваницький у липні 1973 р. в с. Волосівці Летичівського р-ну Хмельницької обл. від Палажки Антонівни Мýтін, 58 р.

[2] Тема двох інстинктів – збереження виду і самозбереження – розглянута у праці Карла Юнга "Нераскрытая самость" (Избранное. – Минск, 1998. – С. 116–117). К. Юнг вказує, що перше спостереження над цією проблемою належить святому Августину (353–430 рр.). В автобіографічній "Сповіді" видатного мислителя, родоначальника християнської філософії історії, відображене становлення особистості і навіть має місце заглиблення у проблеми *психе* (як їх сформулював вже у XX столітті Карл Юнг). Див.: *Святий Августин.* Сповідь. – К. – 2008. – С. 134–135 та ін.

[3] *Юнг К.* Избранное. – С. 116–117.

у весіллі – роду, у жнивах – збіжжя. І саме наспів (а не тексти[1]) став "спільним знаменником" вказаної символіки. Інтонаційно-емоційна музична формула, яка постала з глибин несвідомої психе, покликана через загальнозрозумілу символіку пом'якшити вказаний К. Юнгом конфлікт між інстинктами збереження виду (уособлюється у весіллі) та самозбереження (концентрується у жнивах – в засобах існування). Цей конфлікт є основним у тваринному світі і йому підкоряється й психе людини як біологічного виду.

Інший звичай – колядувати *на жнивах* – має ініціальний підтекст: головний сакральний центр традиції – зимове сонцестояння – передало могутню рушійну силу відродженню, що й стверджується *наспівом* колядки. Зміст тексту колядок, співаних на жнивах, може мати (або не мати) згадки про землеробство: це неістотний момент. Колядування на жнивах – це сфера *трансцендентного*, *сакральний* зв'язок між двома сонцестояннями: початком зростанням сонця у грудні і наслідком цього зростання – *проявленням* у вигляді збіжжя влітку.

Нарешті, у грудні маланкують[2]:

74. ♩. = 58

А там Ва - лю - ня луж - ком пи - ла,

лож - ку, та - ріл - ку й у - то - пи - ла.

Цей же *тип* наспіву використовується на Купайла[3]:

---

[1] Немає сумніву, що в неоліті-енеоліті текст і обрядова ритуалістика підкорялися тій же знаковій функції. Дуже жаль, що до нас дійшли лише одиничні й непевні натяки. Але не можна полишати надію: опрацювання традиційної культури індоєвропейців може в майбутньому прояснити і цей бік символіки відтворення.

[2] Записав А. І. Іваницький у липні 1973 р. в с. Літків Бережанського р-ну Хмельницької обл. від Євгенії Антонівни Малинóвої, 60 р.

[3] Записав А. І. Іваницький у липні 1973 р. в с. Меджибіж Летичівського р-ну Хмельницької обл. від Параски Йосипівни Калакай, 70 р.



Сказане трохи вище про сакральний місток між двома сонцестояннями (стосовно Різдва і жнив) простежується через символізм щойно наведеного маланково-купальського типу наспіву. Це винятково сакралізована в її езотеричній чистоті центральна *вісь* традиції. Вона поєднує *висхідний* (зимове сонцестояння) та *низхідний* (літнє) пункти ініціації в циклічній будові традиційного світогляду. І в дохристиянські часи відповідала астрономічним прив'язкам сонцестоянь, які *волхви* не просто вміли вираховувати, але й користувалися *віссю* між сонцестояннями для виходу у *космічне* буття.

Завершуючи, підсумую.

1. Наспіви обрядового фольклору є *сакральними* свідками (космологічна символіка мезоліту перейшла у землеробський неоліт, а щодо *логічних фігур мислення*, в тому числі музичного – їм взагалі до мільйона років, від раннього палеоліту). Ще раз процитую Рене Генона: "Ми часто говорили і не перестаємо повторювати: усякий справжній смисл несе свої багаточисленні смисли в самому собі, оскільки *він не є людським витвором, але склався за законом відповідності, який пов'язує усі світи поміж собою*"[1] (Курсив мій. – *А. І.*).

2. Тексти обрядового фольклору є переважно *профанними* (сакральний зміст було за християнської доби заміщено побутово-гумористичною тематикою). Тому значення фольклорно-обрядових *текстів* обмежене філологічною та просвітницькою сферами. Тексти – предмет не так фольклористики, як літературознавства (словесності). Лише в рідкісних зразках трапляються дивом збережені неолітичні вербальні символи.

3. Колективна пам'ять фольклору – це історичний транспортер – механізм передачі й збереження у часі *сакральної* традиції. Він

---

[1] *Генон Р.* Символы священной науки, с. 57.

створювався духовними провідниками родового суспільства. У цих процесах провідне значення мали *наспіви*, які були і є сакральними вузлами езотеричних знань та ініціальної символіки.

4. Декодування сакральної символіки – того історичного спадку, що ми називаємо "обрядовим музичним фольклором", потребує оновлення методів і завдань історичних досліджень. Нарис сьомий є першим кроком у цьому напрямкові.

* * *

Останнього часу в науково-популярних виданнях з'являються відомості, які заперечує офіційна (експериментальна) наука. Подавши до уваги проблему *езотеризму* обрядової музики, доповнимо її додатком. Наступні відомості не те що сучасна наука, але й більшість читачів може сприйняти як "казку" (цікаво, однак, чим вона обернеться через півстоліття?).

Аналогії між музикою та побудовою небесних сфер простежувалися ще античною філософією. Останнього часу, шукаючи відповіді на будівничі загадки мегалітів в архітектурі Стоунхенджа (фото 39), єгипетських пірамід, пересування кам'яних блоків американськими інками вагою до 20 тисяч тонн (!) тощо, висувають гіпотези (а що робити, коли немає відповіді?) про вплив на гравітацію спеціальних *звуків та колективних психічних зусиль*, скоординованих *звуками*.

1937 року шведський лікар Джарп спостерігав у Тибеті зведення стіни на скелі висотою 250 метрів від плацу, де знаходилися будівельні блоки. Процитую: "Посеред лугу, приблизно 500 метрів від скелі, лежала кам'яна полірована плита з округлою впадиною у центрі. У впадині стояв кам'яний блок діаметром близько метра і довжиною півтора метри. Навколо блока були встановлені 19 музичних інструментів: 13 залізних барабанів різного розміру та 6 триметрових труб. Позад кожного інструменту вишикувалися монахи. Монах, що стояв поряд з найменшим барабаном, дав сигнал, щоб розпочати "концерт". Маленький барабан видавав дуже високий звук, і його можна було чути навіть на фоні жахливого шуму, створюваного іншими інструментами. Усі

монахи безперервно співали молитву, темп цієї незбагненної "музики" поступово зростав.

Протягом перших чотирьох хвилин нічого не відбувалося, а далі, зі стрибком темпу "музики", *кам'яний блок почав гойдатися й коливатися, раптово здійнявся у повітря та з прискоренням поплинув догори у напрямку платформи [...] на висоті 250 метрів. Після трьох хвилин підйому він приземлився на платформі*"[1] [курсив мій. – *А. І.*].

Джарп припустив, що став жертвою містифікації. Тому вирішив зняти ці спостереження на плівку. Два фільми засвідчили реальність спостереженого. Пояснення феномену немає, але є не позбавлена інтересу гіпотеза: "Очевидно, головною рушійною силою були психічні зусилля монахів, а "музика" сприяла синхронізації цих зусиль"[2]. Далі у цій статті наводяться наслідки експериментів німецьких, французьких та російських фізиків, а також гіпотези про *"мікролептони"*, які утворюють поля гравітації і ефекти *левітації*[3].

Якщо це так, то секрет багатотисячолітнього функціонування обрядових наспівів знаходить пояснення у *сакральному* потенціалі *традиційної* музики неоліту. Ініційовані (посвячені в таємницю) волхви (у даному випадкові тибетські монахи) вміли за допомогою обрядових наспівів концентрувати психічні зусилля колективу (групи людей) для впливу не лише на соціальне середовище, але й на природне оточення.

---

[1] *Бурлешин М.* Чудеса. Загадки. Тайны // Приложение к "Популярной газете". № 12, 2006, с. 12.

[2] Там само. С. 13.

[3] Математики й фізики доводять, що кам'яні блоки вагою від сотень до кількох тисяч тонн, з яких складені мегалітичні споруди, єгипетські піраміди, руїни Пума Пунку (Південна Америка), *не можуть* бути ані створені, ні навіть *зрушені* з місця технікою XX–XXI століть. Ці (та інші) споруди створювалися, очевидно, з застосуванням антигравітаційних засобів. І як це не звучить фантастично, інших пояснень для цих феноменів поки що не існує. Див.: *Фурдуй Р. С.* Прелесть тайны – 2. – К., 2001, с. 193–206, 233, 246 та ін. На сторінках цієї книги наведено численні математичні обрахунки, які мовою цифр доводять неможливість побудови мегалітичних споруд Старого й Нового світів за допомогою м'язових зусиль. Безнадійність виконання відповідної роботи поширюється так само і на ресурси й механізми XX–XXI століть.

Нарис восьмий
Ритмоструктурна типологія: генетичні підстави

> Ніщо в світі не може зненацька з'явитися наприкінці, після ряду еволюційних переходів (хоча б і найрізкіших), коли б воно приховано не містилося на початку.
>
> *П'єр Тейяр де Шарден*

Ритмоструктурна типологія – область достатньо опрацьованої етномузикологічної *прагматики*, що має власну літературу[1]. Прагматичні дії основуються на оперуванні більш-менш значними масивами фактів. Музичні формули-моделі дослідники отримують зі статистичної обробки, яка забезпечує високий процент підтвердження правил абстрагування архетипу. Моделювання ставить за мету встановлення архетипу і забезпечується відповідно опрацьованими алгоритмами. Разом з тим, при очевидних емпіричних досягненнях, ще недостатньо з'ясовано аксіоматичні та палеопсихологічні підстави ритмо-структурної типології та роль логічних фігур, на які спирається моделювання ритмічних конфігурацій пісенних сегментів.

У частині другій монографії в розділах 4–6 "Мислення", "Мова", "Музика" відповідь на ці (й інші) питання можна дістати з історично-синтаксичного апарату книги. Але це вимагає від читача певних творчо-аналітичних зусиль. На часткових проблемах генезису музики (та її складових) в теоретичній частині я, як правило, не затримувався: метою "Історичного синтаксису фольклору" було

---

[1] *Квітка К.* Українські пісні про дітозгубницю //Етнографічний вісник УАН. Кн. 3. – К., 1926, с. 113–137; Кн. 4. – К., 1927, с. 31–70; *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1971, с. 20–30; *Банин А. А.* Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики // Музыкальная фольклористика. В. 2 / Ред.-сост. А. А. Банин. – М., 1978. – С. 117–157; *Луканюк Б.* Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українській фольклористиці // Пам'яті Яреми Якуб'яка. Збірка статей та матеріалів / Упоряд. М. Кушнір. – Львів, 2007, с. 140–161.

створення доказового апарату для відповіді на головні, означені у заголовкові монографії, питання. Для розгляду деяких із підпорядкованих темі часткових аспектів було введено частину третю – аналітичну.

У 1978 році я видав статтю[1], у якій використав і скорегував методику масштабно-синтаксичного аналізу професора Московської консерваторії Льва Мазеля (її зреферовано у розділі "Синтактика") та доклав до розгляду строфіки українського музичного фольклору. Перша половина тієї моєї статті оперта на використання лише *понять* дроблення, об'єднання, дроблення з об'єднанням, але не в межах строфічної форми, а стосовно *ритмічної конфігурації пісенних сегментів.* Отже, використано *ідею* (у Л. Мазеля це пропорційно-часові відношення). Але я реалізував її з урахуванням законів усної традиційної творчості. Через це застосована мною методика має ряд відмінностей від методики Л. Мазеля.

Перша з них – за одиницю обліку береться не *такт*, а *складонота.* Друга – масштаб аналізованих побудов обмежується *сегментом* (у вказаній у виносці 2 статті я користувався терміном Ф. Колесси "музично-синтаксична стопа"). Третя – у зв'язку з переходом дослідження на рівень *сегментації* вказані поняття із *композиційних* (формотворення строфи) переводяться у *синтаксичні* (конкретно про це йтиметься нижче). Четверта – до трьох принципів розвитку (дроблення, об'єднання, дроблення з об'єднанням) додано ще два: – *репетиційний* (коли у межах сегмента використовується тільки один вид складонот – вісімки або, у збільшенні, чвертки), та *об'єднання з дробленням.* Останній симетрично протилежний дробленню з об'єднанням.

Чотири з названих щойно п'яти принципів упорядкування *ритміки сегментів* містяться в пісні "Дуб на дуба верхом похиливса"[2] (прикл. 76). Вона записана мною у 1980-х роках. Це, між іншим, єдиний відо-

---

[1] *Иваницкий А. И.* Типологическая характеристика некоторых принципов формообразования в украинском фольклоре // Музыкальная фольклористика. Вып. 2 / Ред.-сост. А. А. Банин. – М., 1978. – С. 90–116.

[2] *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина. – № 185. Пісня складається з 10-ти текстових строф і у збірнику має три построфних транскрипції. Зараз подаю лише 1-шу строфу, оскільки для ілюстрації цього достатньо.

мий мені зразок, де відразу представлено чотири типи ритмічного розвитку. У строфі їх завжди буває 2 або 3 (може бути взагалі один – ритм об'єднання, або рідше – лише репетиційний ритм чи ритм об'єднання з дробленням).

76. ♩= 84

Одна — Усі

1.Дуб на ду-ба вер-хом по-хи-лив-ся, дуб на ду-ба вер-хом по - хи-лив-ся,

об'єднання *репетиція* *об'єднання* *дроблення*

а мій ми - лий до - до - му при - бив - ся,

об'єднання *дроблення з об'єднанням*

а мій ми - лий до - до - му при - бив - ся.

П'ятий тип ритму – об'єднання з дробленням – особливо показовий для русальних пісень, хрестин і для "Стріли" (яка також належить до русального обряду)[1]:

[1] Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. Записи з голосу Лесі Українки М. Лисенка та К. Квітки. – К., 1971. – С. 160. Вміщена серед хрестинних. Типологічно це русальна, але співалася й на хрестинах (їх поєднує тематика кумання, а також ритм об'єднання з дробленням). Див. спільні за структурою зразки серед русальних: *Іваницький А. І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору. – Вінниця, 2008. – Розділ "Весняне рівнодення та весняна обрядовість", підрозділ "Русалії", №№ 47, 48, 50, 53.

77. Andante

1.Виш - ні – че - реш - ні роз - ви - ва - ють - ся,

си - нє о - зе - ро роз - ли - ва - єть - ся, роз - ли- ва - єть - ся.

Зведемо моделі лише до двох ритмічних одиниць – вісімок та чверток. Про особливості такого моделювання поговоримо трохи нижче, а зараз подамо моделі у двоїчному коді. Дві з них мають "замкнений" (гальмівний) характер ритміки (об'єднання та дроблення з об'єднанням), і три – "розімкнений" (розімкненість ініціює подальший рух – тобто, потребує, як правило, використання після них гальмівного типу ритму, хоч бувають і винятки):

78. *об'єднання*



79. *дроблення*



80. *дроблення з об'єднанням*



81. *об'єднання з дробленням*



82. *репетиція*



Зазначені ритмічні формули виникають і вживаються разом з текстами. Моделювання складочислової структури пісенних віршів почало застосовуватися вже з другої половини XIX століття у вигляді цифрових формул (4 + 4), (6 + 6), (4 +4+6) та ін. В нарисі музичний ритм від'єднано від складочислових структур тексту, оскільки головна увага звертається не на синтетичні (музично-текстові) пісенні сегменти, а на ритмічні конфігурації.

Чотири типи ритмічного розвитку попарно мають дзеркально-симетричні відповідники: *об'єднання – дроблення* (прикл. 78, 79); *дроблення з об'єднанням – об'єднання з дробленням* (прикл. 80, 81). Репетиційний тип стоїть відокремлено і не має (та, власне, й не може мати) свого антагоніста[1].

Ритмоструктурні типи подані під №№ 78–82 у формах, які найчастіше використовуються у складоритмічних сегментах із текстовими 4–6-складниками. Але їх можна звести до стислих моделей, які максимально унаочнюють форми 5-ти ритмічних конфігурацій і, головне, – виопуклюють самі *типологічні принципи ритмічного розвитку* (як закономірності упорядкування ритміки пісенних сегментів):

об'єднання — 83. ♫ ♩ //
дроблення — 84. ♩ ♫ //
дроблення з об'єднанням — 85. ♩ ♫ ♩ //
об'єднання з дробленням — 86. ♫ ♩ ♫ //
р е п е т и ц і я так: — 87. ♫ ♫ //
або й так: — 88. ♫

Крім описаної внутрішньої ритмічної будови *сегментів*, становить інтерес також композиційна функція типів ритмічного розвитку у межах *строфи*. Як правило, фрази, що розспівуються в ритмі дроблення, розміщуються в середині куплета (прикл. 76). Визначальна ознака цього типу ритміки полягає у зміщенні логічного наголосу повідомлення *наліво* – на початок синтагми-фрази, тоді як за мовно-інтонаційними законами логічний наголос має розташовуватися в кінці синтагми. Це

[1] Трапляються, проте, наспіви, коли один репетиційний сегмент складається з *вісімок* (як приклад 87), а інший (як правило, суміжний) подається в подвійному збільшенні – *чвертками*. Але їх не можна вважати відмінними типами: вони моделюються за зразком прикладу 87. Зрозуміло, при конкретних типологічних потребах ці два репетиційних різновиди можуть подаватися у зіставленні. Див. зразки варіювання репетиційного ритму: Українські народні пісні з Лемківщини. Зібрав Орест Гижа / Заг. ред. С. Грици. – К., 1972. "Ой на Яна, на Янонька не палена робітонька" (с. 27) – 1 і 3 такти репетиція вісімками, 2 та 4 – чвертками. Але у варіанті "Ой на Яна, на Янонька горіла нам собітонька" (с. 29) непарні такти йдуть вісімками, в 2 і 6 тактах вживаються мазуркові ритми, а в 4 та 8-му через подовження другої й четвертої складонот виникає ілюзія синкопованого ритму. І усі ці тонкощі здійснюються на єдиній типологічній базі *репетиційного* ритму.

засвідчує, з одного боку, досить пізнє утворення ритму дроблення (не раніше пізнього Середньовіччя), з іншого – у дробленні явно проглядає наслідок інтуїтивного пошуку нових засобів суто музично-ритмічної виразності. Спостерігаємо до певної міри *свідомо* опрацьований засіб, що має моторно-жанрову природу та варіативну спрямованість (варіюється подача тексту з різними ритмічними фасонами і через це з різними смисловими наголошеннями). Ритм дроблення набуває особливої виразності, коли дроблення сусідить у пісенній строфі з об'єднанням або ритмом дроблення з об'єднанням.

Досить специфічним є використання ритму об'єднання з дробленням (прикл. 81) – він вживається нерідко протягом усього наспіву (як у прикл. 77). Так само репетиційний ритм часто охоплює усю строфу (в "шумках" і деяких жартівливих піснях). Хоча *частотність* використання цих двох названих типів ритмічного фасону не йде в порівняння з використанням ритму об'єднання, який можна назвати *генералізованим* в українському фольклорі, особливо у пізніших, ліричного складу наспівах. Тенденція до зміни різних ритмічних типів у межах пісенної строфи – взагалі одна з особливостей ритмічного розвитку у пізніх пластах фольклору, насамперед від правого берега Дніпра і до історичної Лемківщини, а також у західних слов'ян.

Але якщо використання репетиції та об'єднання загалом не ставить за мету *варіювання* ритміки строфи (вони належать до основних форм ритмічної організації пісенних сегментів), то у дробленні яскраво проступає цілком певна технологічно і художньо осмислена мета – видозмінювання внутрішньої ритміки окремих фраз пісенної строфи. Сказане простежується в пісні "Дуб на дуба верхом похиливса" (прикл. 76). При цьому слід звернути увагу, що зміна типів ритму у цій пісні при структурі вірша (4 + 6) припадає на 6-складовий сегмент (репетиція, дроблення, дроблення з об'єднанням), а 4-складник скрізь розспівано в ритмі об'єднання.

Розімкнені типи ритму (репетиція та дроблення) переважно розміщуються в середині строфи, що явно кінетизує ритмічний уклад строфи. Ці два типи ритму нечасто завершують строфу. Але і в тому

випадкові, коли вони розміщені наприкінці строфи, це далеко не завжди означає "замикання": народна пісня має куплетну форму, тому побудова заключної фрази в ритмах репетиційному або дроблення не завжди означає завершення "музичної думки". Як правило, кінцевий незамкнений ритм – лише засіб підготовки *наступної* строфи: він створює ефект *наскрізної* пісенної форми. В таких випадках маємо *неперервність розвитку* "вглиб строф" (аналогічне явище, але у сфері ладу, зокрема *міжстрофовий гіпотаксис,* було розглянуте вище).

У більшості випадків пісня починається й закінчується замкненим ритмічним типом, а незамкнені розміщуються всередині. Внаслідок цього виникає ще один різновид *дистантних* (арочних) *зв'язків* у строфі на рівні ритміки – між першим та останнім сегментами, які у більшості випадків тяжіють до *замкненої* ритмічної будови[1].

* * *

П'ять типів ритмічного розвитку пов'язані з синтактикою (синтагматикою), з історією розвитком мовного речення і музичної форми. Саме в час виникнення в фінальному палеоліті *синтагмічного мислення* почали формувалося у мовленні – поняття, а в наспіві – мотиви-фрази. Тому внутрішня ритмічна конфігурація пісенних сегментів є явищем вторинним порівняно із фактором *членоподільності.* Композиція пісенної строфи основана на *сегментації,* яка, як було пояснено на відповідних сторінках монографії, є наслідком *членування* комунікативного повідомлення на мовні синтагми.

> Просте речення, за даними історичної лінгвістики, склалося в його сучасних формах у мезоліті (близько 12 тисяч років тому). Воно спирається на бінарні опозиції *суб'єкта* (називної частини) та *предиката* (частини оперативної, зокрема – дієслівної). Предикат у модальності розповідного речення *замикає,*

---

[1] Зрозуміло, йдеться про переважаючі тенденції у формотворчості, тому що трапляються й численні "винятки". Хоча це не так винятки, як багатство композиційних ресурсів. Але вказані тенденції до переважання ритму об'єднання у формотворенні можна розглядати як паралелі до мовно-лінгвістичного поняття *норми.* Саме тому, що існує "норма", можливі відхилення від неї, які сприймаються завдяки "нормі" свіжо і яскраво.

підсумовує повідомлення інтонаційно і за смислом. На тій стадії мислення (в мезоліті) закономірно постав і сам логічний *принцип* підсумування – об'єднання.

Десь у той же час (або дещо пізніше: наприкінці мезоліту – на початку неоліту), оскільки це загальна закономірність мислення, почав формуватися і музичний *ритм об'єднання* (прикл. 78). В розмовній мові селянства (і не тільки) й зараз переважають прості речення (паратактичні – лиш їх різновид). Тому не дивно, що цей тип ритмічної конфігурації пісенних сегментів – *об'єднання* – у фольклорі домінує (і не тільки у фольклорі – це прояв одного з двох психофізіологічних процесів – збудження та гальмування. При цьому останнє в житті людини відіграє надзвичайно вагому – *стабілізуючу* роль[1]).

Інший тип замкненого ритму – дроблення з об'єднанням (прикл. 80) – постав ненабагато пізніше. В його будові можна вбачати *стислу логічну модель паратаксису* ("нанизування" нестійкості та завершення паратактичного повідомлення знов-таки гальмуванням – інтонаційною і смисловою "крапкою"). Оформлення конфігурації цього типу ритму слід датувати початком неоліту, коли відбувалося становлення мовного паратаксису.

Ритмічні конфігурації *дроблення* та *об'єднання з дробленням* безумовно постали як симетричні антагоністи ритмів об'єднання та дроблення з об'єднанням. Це вже наслідок високого рівня оволодіння логікою (зокрема, інтуїтивне опанування дзеркальною симетрією). Їх остаточне музично-часокількісне оформлення сталося у межах Середньовіччя.

[1] Останнє підкреслює східна філософія: "Найбільша помилка нашого століття полягає в тому, що активність збільшилася настільки, що в щоденному житті людини залишилося зовсім обмаль місця для спокою. А спокій є секретом усієї споглядальності й медитації, секретом настройки в лад з тим аспектом життя, який становить сутність усіх речей. Коли хтось не привчений приймати спокій, то він не знає, що ховається за його буттям. " – *Хазрат Инайят Хан.* Мистицизм звука. – М., 1998. – С. 109.

Окремо стоїть репетиційний ритм, виникнення якого хронологізувати практично неможливо. Його сутність – серіація. Очевидно, що *репетиційний принцип* не пов'язаний з мовними чи музичними чинниками. Серіація виробничих та соціальних дій бере свій початок ще від нижнього палеоліту, коли розпочалася обробка кам'яних знарядь палеоантропом. Протягом сотень тисячоліть зростала кількість виробничих операцій, але усі вони продовжували *серіюватися.* Сучасна технологічна цивілізація так само забазована на принципах серіації. Отже, репетиційний ритм є не щось інше, як *унаочнена часокількісна модель* найважливішого принципу розвитку біоценозу – повторюваності дій на фізіологічному, виробничому та ментальному рівнях.

На додаток можна зауважити, що принцип серіації в історії культури особливо вжитковий у танцювальному мистецтві. Як випливає з проведеного аналізу, принципи того чи іншого *дозування часу* (опрацювання, власне, фігур музичного ритму) – процес надзвичайно тривалий. Він почав симетрійно нормуватися в мезоліті і остаточно призвів до генералізації сучасних форм ритмічного розвитку в пісенних сегментах за Середньовіччя[1].

* * *

Внутрішня побудова різних типів ритму з погляду логічних фігур розглядатися не буде. Зразок загальних аналітичних дій подано вище при аналізі "Щедрика" (див. розділ 4, прикл. 8, також розділ 6, параграф "Логічні основи музики"). Музичний мотив "Щедрика", до речі, є ідеально стислою моделлю ритму дроблення з об'єднанням.

---

[1] У розділі 2 "Синтактика" було розглянуто масштабно-синтаксичні *структури* Л. Мазеля. Там же вказівка, що він відносить їх постання до XVI–XVII століть. Я ж розглядаю *синтаксичні сегменти* як найменші будівельні одиниці строфи (у мовленні вони відповідають синтагмам). Їх постання, як сказано, розпочалося від мезоліту. Музичний же період склався у пізньому Середньовіччі. Отже, масштабно-синтаксичні структури стосуються *строфіки* (музичних періодів), а типи ритмічного розвитку – це масштаб *сегментів* (синтагм).

Операції з ритмоструктурної типології здійснюються як дії, скеровані на "очищення" пісенної тканини від варіативних елементів та створення *ритмічного інваріанту*. Інваріант – умовний об'єкт, абстрагований з реальності. Перевага його в тому, що усуваються незліченні виконавські версії та спрощуються аналітичні дії. П'ять означених принципів ритмічного розвитку є фундаментальними *архетипічними*[1] *структурами музично-фольклорного мислення*. На їх основі відбувається творче розспівування та постають знахідки естетичного й художнього порядку.

Двоїчний код, у якому змодельовано п'ять принципів ритмічного розвитку, був успішно застосований В Гошовським[2]. Двоїчний код – це *бінарне ядро* музично-ритмічного мислення. В етномузикологічній дослідницькій практиці бінарний код використовується як частковість – поряд з іншими видами моделей (найчастіше моделі складаються з трьох ритмічних тривалостей – вісімок, чверток та половинних нот – як це подано у прикл. 76). У багатьох випадках застосування лише двоїчного коду знівельовує жанрово-родову специфіку сегментів. Тому його результативність діє у тих випадках, коли виникає потреба максимального абстрагування ритму (як, зокрема, у даному нарисі).

Мета нарису не передбачає докладного обговорення видів моделей, міри їх "глибини" та застосування у варіантних та ареальних дослідженнях. Завдання конкретне: виявити генетичні підстави постання та існування так званих "моделей" (бо моделювання є ретроспективною дією) і поглибити генетичну та світоглядну базу методики

[1] В. Гошовський пропонує розрізняти *прототип* та *архетип* (*Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. – С. 12–13). Архетип – найдавніший варіант, що містить головні елементи давнього пісенного типу. Прототип – теоретично створений прообраз варіантів пісенного типу. Для завдань синтаксичного аналізу у такому розрізненні немає потреби. Тому я вживаю один термін – *архетип* у значенні *первісної ритмічної структури*, що склалася на підставі оперування логічними фігурами – насамперед бінарностями, композиціями бінарностей і дипластіями.

[2] *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. – С. 24 – 25. Однак не завжди доцільно (принаймні, у синтаксичній проблематиці) заводити ритмічні моделі у два види метрів – $\frac{2}{4}$ та $\frac{3}{4}$.

моделювання, показати, що підстави операцій з моделювання запрограмовані в законах *архетипічного музичного мислення*[1].

Ритмоструктурна типологія є ефективним емпіричним методом музично-історичних і теоретичних досліджень. Але попри це існують ще *генетичні, хронологічні, палеопсихологічні, соціально-виробничі* та інші численні питання. Тією чи іншою мірою на сторінках книги, а конкретніше – у цьому нарисі відповіді на перераховані й інші питання даються. Залишається розглянути ще два важливих пункти, які торкаються проблем генезису архетипів музичного мислення.

Перший – це загадка збереження протягом тисяч поколінь духовної інформації на історичній дистанції від палеоліту й до сьогодення. Вона пояснюється особливостями мислення (не тільки архетипічного, але мислення як властивості матерії й духу). Мислення не тільки опрацьовує інформацію, яка поступає з зовнішнього та внутрішнього світу, але й *кодує* цю інформацію, виробляє та застосовує для збереження та пересування у часі різноманітні символи та алгоритми. Так звана "первісна" людина виробила цілий арсенал досконалих і діючих впродовж людської історії логічних фігур і прийомів пам'яті. Серед них є ті, що забезпечують не менш надійне збереження духовних та інтелектуальних досягнень, аніж письмо чи образотворче мистецтво (психологи і психотерапевти говорять про потужні резерви колективних архетипів, які у сфері *підсвідомого* значно перевершують можливості індивідуальної свідомості[2]).

При переході на матеріально-знакову систему запам'ятовування "цивілізована" людина увільнилася від необхідності дотримуватися досконало розробленої мнемоніки палеолітично-неолітичної доби. І перейшла до використання в музиці різних видів часових пропорцій,

---

[1] Окремі приклади моделювання подаються у працях автора – як правило, при потребі виявити чи підкреслити особливості структури й форми, рідше – мелодії: *Іваницький А. І.* Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. – Вінниця. 2007; *Іваницький А. І.* Хрестоматія з українського музичного фольклору. – Вінниця, 2008.

[2] Див.: *Юнг К.* Об отношении аналитической психологии к поэзии // Избранное. – Минск, 1998. – С. 378.

метричності (в тому числі тридольної, яка архаїчним культурам не властива), принципів застосування контрасту та ін. Той вигляд сучасної музики, що склався від Середньовіччя після втрати сакральної спрямованості, не може бути предметом історичного синтаксису. Це вже об'єкти композиційних структур авторської творчості.

Чим глибше етномузикологія пізнає фольклор, тим менше залишається підстав дивуватися, чому і як слов'янська народна творчість та інші давні етнічні культури зберігають морфологічні, ритмічні, модальні та синтаксичні ознаки *архаїчного мислення.* Якщо узяти до уваги логічні фігури, опановані первісним мисленням, вербально-кінетичну мову, насичену спонукальною модальністю, з розмитими (а точніше, ще не сформованими) обрисами типів речень, додати до цього *діалогізм* мовлення, то стикаємося з історично ствердженим фактом, що усі ці явища усна пам'ять *транспортувала* крізь тисячоліття, а деякі – через десятки і сотні тисяч років[1].

Усна пам'ять і усна творчість базуються на створенні та використанні *фігур узагальнення*[2]. Не було б цієї довготривалої пам'яті про ритмоструктурну і типологічну норми, пісенний розспів мав би аморфний вигляд, а відтворити теоретичну модель архетипу було б немислимо[3].

---

[1] Б. Рибаков писав про глибину народної пам'яті в десятки тисяч років (*Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. – М., 1981. – С. 95. Але це переважно стосується верхньопалеолітичних зображень і символів. Проте опрацювання фігур логіки розпочалося близько мільйона років тому (зокрема, наявність бінарних опозицій у мисленні палеоантропів сумнівів у палеопсихологів та археологів не викликає).

[2] Ряд узагальнень: логічні фігури (бінарні опозиції, композиції бінарностей та ін.), а далі їх частковий прояв у вигляді різного роду симетрій, типів ритмічного розвитку (об'єднання, дроблення та ін.).

[3] О. Банін висунув у 1970-х роках свій варіант бачення пісенної моделі, назвавши його "складоритмічним періодом". У нього "період" охоплює *вірш.* Ця модель (її розглянуто вище у розділі першому "До джерел музичної форми. Сегментація") може застосовуватися в аналітичних операціях, але вона непридатна для синтаксичногенетичного аналізу (як і "синтагма" В. Єлатова). Обговорюючи складоритмічний період та узагальнену силабічну ритміку (рос. "слоговая ритмика"), Банін подає коментар: "Узагальнена силабічна ритміка є найвагомішою властивістю музично-поетичних творів усної традиції. Пісенні твори композиторської творчості цієї властивості не мають. Тому можна стверджувати, що кожен твір фольклорної традиції в його основі

У лінгвістиці є поняття *норми, структури* та *індивідуального мовлення.* Норма становить "середній рівень мови"[1]. Наприклад, інтонація складнопідрядного речення може бути індивідуально різна, але вона сприймається як така лише тому, що існує *норма,* з якою реципієнт інтуїтивно (і миттєво!) зіставляє почуте. У В. Алексєєва є до сказаного доповнення: "Видається вельми вірогідним, що у вигляді вродженої психічної структури, на основі якої формуються бінарні опозиції, виступає усвідомлення одного з реально існуючих у природі видів симетрії"[2].

Типізація фольклорної творчості, яку ми зараз спостерігаємо, є наслідок поступового кодування спершу розпливчастих, нестійких відчуттів, вироблення "норми" у вигляді принципів, зокрема, ритмічного розвитку. Далі відбувалася *семантизація* цього коду та переведення його у вид мистецтва з властивими йому умовностями, своєрідною естетикою та залишковими "печатями часів".

Сума навичок, фізіологічних змін, психічних досягнень накопичувалася, починаючи як мінімум від середнього (почасти й раннього) палеоліту. Їх кодування відбувалося на різних рівнях та в різних масштабах. Один із таких музично-семантичних кодів особливо цікавий. Він дістав визначення як "наспів-формула" (Є. Гіппіус[3]). У цій характеристиці є підстави вбачати натяк на неусвідомлений рух думки дослідника у бік езотеричного розуміння функції обрядового наспіву (див. попередній, сьомий нарис).

Другий пункт складніший і почасти гіпотетичний. Попередній, щойно розглянутий, стосується механізмів мислення. Тепер спробуємо продовжити розмову в, так би мовити, *езотеричному* ключі, а точніше – скорегувати позитивістський (матеріалістичний) погляд на

будується на складоритмічному періоді, і навпаки, пісня, що має в основі відомий складоритмічний період, може бути з вагомими підставами зарахована до тієї чи іншої фольклорної традиції. – *Банин О. О.* Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. – С. 145.

[1] *Степанов Ю. С.* Основы языкознания. – М., 1966. – С. 99.

[2] *Алексеев В. В.* Становление человека. – М., 1984. – С. 252–253.

[3] Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собран. и разработ. Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд. – М., 1936. – С. 137.

мислення і далі докласти отримані наслідки до музично-пісенного формотворення.

П. Тейяр де Шарден стверджує в мислі (свідомості) її "психічну трансцендентність стосовно інстинкту"[1] (інакше кажучи, вказує на незалежність мислення від еволюційно-біологічного розвитку). Він дотримується погляду, що *світ і ноосфера* становлять сукупність, яка має *центр трансцендентного сходження*. Про це пише так: "Простір-час з необхідністю *конвергентний по своїй природі*, оскільки містить у собі та породжує свідомість"[2] (курсив П. Тейяра де Шардена)[3]. Далі він підкреслює: ця конвергентність (прагнення до єдності) обумовлена тим, що в ноогенезі відбувається синтез двох рівнів: *індивідуальностей* та *націй-рас*. І далі коментує: "Це означає, що людська історія розвивається між двома критичними точками мислення (однією – нижчою та індивідуальною, другою – вищою і колективною)"[4].

У фольклорі (включно, зрозуміло, з первісним мистецтвом) на підсвідомо-колективному рівні витворено й засвоєно систему численних символів і кодів, а також алгоритми запуску *інформаційних програм*. Ці основи забезпечують тривалу усну передачу творів фольклору від покоління до покоління протягом тисяч років. Жоден авторський твір не здатен проіснувати такий термін. У ньому відсутня типологічна програма ("алгоритм"), яка на підсвідомому рівні забезпечує дію так званого *фактора довготривалості*.

Візьмемо для прикладу один зразок такої програми: складочислову структуру (5 + 5) та її 5-часову конфігурацію в ритмі об'єднання (♩♩♩♩ ♩ + ♩♩♩♩ ♩). Здається, елементарно: колядка, – усім відомо. Так то так – але ж це величезного значення езотеричний код! Тут надзвичайно економно втілено змістову і типологічну формулу, яка є провідним музично-структурним *знаком зимового сонцестояння*. За утворенням цієї моделі стоїть історія становлення логічного мислення людини,

---

[1] *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. – М., 1987. – С. 141.

[2] Там само. – С. 205.

[3] Див. також епіграф до нарису 8. У книзі П. Тейяра де Шардена цю думку подано на с. 66.

[4] Там само. – С. 225.

її початок поринає до нижнього палеоліту. Шлях до наукового усвідомлення цього коду прокладає са́ме моделювання. У колективній свідомості цей код запускається через алгоритм, де перша операція основана на *серіації* складочислової структури і ритмічної форми об'єднання. Далі відбувається *"шифрування"* цього інваріанту: вступають у дію фактори варіативного ускладнення та вирощування *індивідуальних ознак* – усього того, що й утворює власне пісню, зокрема – *мелодію*.

Аналогічне явище існує в біології: молекула ДНК є нічим іншим, як *інформаційною програмою*[1]. Якщо існує така програма на рівні білкових молекул, то чи є резон заперечувати існування *культуротворчих* інформаційних кодів і програм (один з них – *колядний* – щойно було подано саме під кутом зору *інформатики*). Варто зважити на ідею П. Тейяра де Шардена, антрополога із світовим ім'ям, про *відпочаткову нероз'єднаність матерії і свідомості*. Сучасна експериментальна наука поволі прямує до зближення з езотеричним поглядом на світобудову й анропогенез. Відбувається це не завжди явно і в нечисленному колі авторитетних вчених, до яких у першу чергу належить Карл Юнг[2].

Слід висловити небезпідставну надію, що в молекулі ДНК (в алгоритмах реалізації її інформаційної програми) з часом з'ясується наявність не лише біологічного, але й духовного та інтелектуального кодів. Можна припустити, що в алгоритмах ДНК існує *ієрархія біологічного і духовного*. Біологічна й хімічна частини більш-менш з'ясовані. Але біблійне твердження, що *спочатку було Слово*, чекає на розкодування.

---

[1] Див. докладне обговорення в книзі: *Канигін Юрій.* Шлях аріїв. Україна в духовній історії людства. – К., 2006. – С. 482–483.

[2] К. Юнг увів термін *психе*, яким позначає єдність свідомого і несвідомого в людській психіці. І наголошує: "Зв'язок із мозком сам собою не може слугувати доказом того, що психе є епіфеноменом, вторинною функцією, причинно пов'язаною з біохімічним процесом, що відбувається у фізичному субстраті" (с. 95). Відомо, пише К. Юнг, що фізіологічні процеси, які проходять у мозку, здатні впливати на психіку. "Однак феномени парапсихології закликають нас до обережності, оскільки вони вказують на релятивізацію простору і часу через посередництво психічних факторів, що ставить під сумнів наше наївне і занадто поспішне пояснення їх категоріями психофізичної паралельності" (с. 96). І трохи нижче: "Структура та фізіологія мозку зовсім не пояснюють психічний процес. "Psyche" має специфічну природу, яку неможливо звести до чогось іншого" (с. 96). І, нарешті, важливий для методології "Історичного синтаксису" висновок: "...або що психе розміщена поза простором, або що простір споріднений (пов'язаний) з психе". – *Юнг К.* Избранное (с. 442).

Музичний фольклор є чинником історії, географії та біології[1], оскільки він – складова природної сутності етносу і біосфери. З цієї причини фольклор лише своєю чуттєвою стороною належить до мистецтва (і то не цілком). А як прикмета і фактор етнічності й етногенезу, він постає, розвивається і зберігається за тими ж законами, що й етнос: *у єдності біології, історії та географії.*

Ця концепція опрацьована Л. Гумільовим, але в нього вона обмежена біосферою та географією. Він створив картину утворення і руху біомаси етносу у вимірах історичного часу та географічного простору. Через це етнос у нього обмежений буттям у 1200–1500 років. Мимоволі етнос в концепції Л. Гумільова – майже позбавлена *духовності* категорія. Це не докір: по-перше, він є піонером у цій галузі етнології, його заслуги неоціненні; по-друге, у ті роки (радянські) він і так зробив майже неможливе.

Зараз можна внести поправки до твердження Л. Гумільова про "апокаліптичну" для існування етносів цифру в 1500 років[2]. Фактори культури і духовності не жорстко пов'язані з конкретним етносом і терміном його життя[3]. Логічні коди фольклору і первісного мистецтва є однаковою мірою і *етнічними,* й *надетнічними.* Коди усного музичного мистецтва у вигляді ритмоструктурних архетипів здатні (а так воно і є) мандрувати в історичному часі і укорінюватися разом з уламками загиблого етносу в нові (інші) частини біо- та ноосфери. Не кажучи вже про те, що вони як інформаційні програми багато в чому мають взагалі понадетнічне походження, а, можливо, є частиною *відпочаткової свідомості*, про яку писав П. Тейяр де Шарден. У будь-якому випадку тут ще далеко до кінцевої істини.

Ритмоструктурні архетипи сучасних календарних та весільних пісень виникли у землеробському неоліті, коли етносів у нинішньому розумінні ще не було. Це перше. Друге – логічні основи цих архетипів, як було показано в нарисі, почали складатися ще наприкінці палеоліту.

---

[1] Див.: *Гумилев Л. Н.* Этногенез и биосфера земли. – М., 1993. – С. 35, 447.

[2] Зокрема, єврейський етнос існує вже удвічі довше.

[3] Див. нестандартну працю: *Хазрат Инайят Хан.* Мистицизм звука. – М., 1998, присвячену містичному смислу звуків як тонких *вібрацій*, що не гаснуть у часі і можуть бути прочитані духовною інтуїцією посвячених мудреців. Джерелом ініціацій є відповідні вібрації, залишені в предметах світу духовно великими особистостями (святими) та концентрованими колективними медитаціями.

Отже, з падінням землеробських цивілізацій Близького Сходу, Аратти, Трипілля їхні духовні надбання, насамперед *архетипічного* порядку, не зникли у безвість[1].

* * *

Основу типологічного методу етномузикології становить моделювання пісенного ритму. При цьому застосовуються формально опрацьовані методи: *абстрагування* (утворення на підставі варіантної множини модельованого інваріанту. При максимальному абстрагуванні він прирівнюється до архетипу); *типології* (систематизація пісенних типів на підставі складоритмічних моделей); *картографування* (пунктування пісенних типів на карті згідно з географіїєю записів).

У нарисі здійснено спробу декодувати *архетипічні* підстави типологічного методу через застосування інструментарію логічних фігур і палеопсихології мислення. Вони пояснюють походження ритмічних архетипів та причинну обумовленість теоретичних операцій з моделювання пісенних типів.

---

[1] Див. дотичну до нашої теми, оперту на *міждисциплінарну методику* статтю доктора мистецтвознавства *Найдена О.* "Про появу іконографічних і вербальних образних форм у народному мистецтві та закономірності їх існування (гіпотетичні нотатки)" // Мистецтво – Історія – Сучасність – Теорія / Гол. ред. О. Роготченко. – К., 2005, с. 143–153. О. Найден залучає до порівняння законів міграції традиційних форм *мистецтва* – географію поширення злакових *культур* у працях генетика М. Вавілова; семантичні мотиви в дослідженнях фольклориста В. Проппа; характер мікролітів за описом археолога С. Бібікова; музичні артефакти в географічному простеженні угорського музиколога Б. Сабольчі (*Szabolcsi Bence*. Bausteine zu eines Ceschichte der Meldie. – Budapest. – Corvina, 1959) та ін. На численних прикладах з різних наукових дисциплін О. Найден стверджує думку про історичну потужність колективної пам'яті. Вона здатна до творення типологічних, емблемних, уніфікованих тощо – а отже, повторюваних (*серійованих*) явищ та утримує ментальні фігури й символи протягом надзвичайно тривалого часу. Продуктивне існування "космологічних мотивів, образів і сюжетів чарівних казок, творів образотворчого фольклору з мотивами Світового дерева, богині родючості, ромба, кривульки, кола, птаха, оленя, колиски тощо [обчислюється] тисячоліттями" (с. 144). Сказане однаковою мірою поширюється і на явища музичної структури, які виникають і діють за єдиними законами довготривалої колективної пам'яті.

Предметно-тематичний покажчик[1]

[1] Переважно подаються сторінки, важливі для пояснення термінів, понять та їх контекстного розуміння.

Іменний покажчик[1]

[1] Ініціали авторів з російськомовних видань подаються за оригіналом. Повним ім'ям та прізвищем позначені фольклорні виконавці, а також псевдоніми, титули, східні імена (Святий Августин, Іван Грозний, Леся Українка, Вацлав з Олеська, Інайят Хазрат Хан).

Резюме

В работе профессора, доктора искусствоведения Анатолия Иваницкого "Исторический синтаксис фольклора (проблемы происхождения, хронологизации и декодирования народной музыки)" исследуются недостаточно изученные вопросы происхождения музыки и становления музыкальной формы. Кроме генезиса музыки, существенной частью исследовательских задач является декодирование и хронологизация информации, содержащейся в различных исторических наслоениях музыкальной структуры и в жанрово-родовой системе народной музыки. К исследованию привлекаются также наработки различных гуманитарных дисциплин: этномузыкологии, логики, лингвистики, истории, этнографии, психологии, археологии.

Фольклорное формообразование рассматривается комплексно: в единстве мышления, языка и музыки. В этом состоит отличие предлагаемой теории происхождения музыки (и искусства) от предыдущих, где не учитывается мышление и его логические фигуры. Исследовательское внимание охватывает практически всю временну́ю дистанцию антропогенеза, а что касается музыки – от зарождения музыкально-речевых интонаций в верхнем палеолите до образования респонсорного (вопросно-ответного) музыкального периода в позднем Средневековье.

Работа состоит их трех частей.

Часть первая, историографическая, содержит критический анализ взглядов на сегментацию, синтактику и фольклорное время. Автор указывает на недостаточность видового подхода к сегментации (в музыке, речи, стихе), поскольку членораздельность – качество мышления, основа осмысленной коммуникации. С появлением сегментации возникает формообразование (в речи, музыке, танце, изобразительном искусстве). В музыкально-фольклорном произведении сегмент представляет собой структурно-логическую единицу (чем не может быть

и такт, ни слово) формы и одновременно элементарное (и в то же вре-
я базовое) синтаксическое образование. Таким образом, к предмету
интаксиса песенной формы относятся мотивы-фразы, песенные стро-
и и строфы (или их музыковедческие аналоги – периоды), их виды,
заимодействие и рассредоточение по основным стадиям антропогене-
а. Логические фигуры и синтаксис, по мнению археологов (В. Дани-
енко), доступны изучению синхронно с археологическими источни-
ами. Именно синтаксические категории позволяют выявлять периоды
хронологические ступени в фольклорном времени и датировать воз-
икновение составляющих музыкальной формы.

Часть вторая, теоретическая. Любой вид деятельности управля-
тся мышлением, а его функционирование основано на базовых логи-
еских фигурах. Основные из них – бинарные оппозиции (освоенные
рхеоантропом 800 тыс. лет назад), дипластии, композиции бинарно-
тей, сериации, классификации, причинно-следственные связи (ги-
отаксис и его формальное отражение в силлогизме). Исследование
ействия этих логических фигур в речи и музыке позволяет выстроить
ледующий хронологический ряд.

В мезолите возникает простое речевое предложение – и его синтак-
ический аналог – музыкальная фраза (попевка типа "Щедрик", изве-
тен в обработке Н. Леонтовича). Речь, основанная на "нанизывании"
ростых предложений, образует сериацию. В музыкальной форме со-
тветственно повтор попевок (фраз) под влияние симметрии образует
трофу, а сериация строф создает куплетную форму. В неолите чело-
ек овладевает паратаксисом (сложносочиненным предложением).
На смену ранее доминировавшей императивной модальности прихо-
ит повествовательная модальность, формируются антикадансы и ка-
ансы. В музыке в свою очередь возникают паратактические напевы
аналог сложносочиненного предложения с "нанизыванием" попевок
антикадансами и завершением мелодии попевкой, заканчивающейся
а устое – совершенном кадансе). В позднем неолите начинается от-
аботка элементов гипотаксиса (сложноподчиненного предложения).
Этот процесс, по данным исторической лингвистики, завершается в

позднем Средневековье. В европейской музыке между XVI–XVII веками (что не случайно) возникает гомофония, функциональная гармония, музыкальный период, в фольклоре – гипотактические напевы (аналог респонсорного, т.е. вопросно-ответного музыкального периода авторской музыки).

Анализ фольклорных напевов по указанным параметрам позволяет устанавливать, *не раньше какого исторического периода* могла возникнуть та или иная мелодия (позже могла, – как в речи мы используем междометия, которые освоены археоантропами еще в раннем палеолите). Следует подчеркнуть, что в *структуре* почти каждой конкретной мелодии, кроме доминирующих признаков того или иного культурогенного этапа (мадлен, мезолит, ранний неолит, поздний неолит, бронза, Средневековье и др.), можно обнаружить также вкрапления иных эпох. В монографии с этой целью проанализирован ряд музыкальных примеров.

Часть третья, аналитическая. Содержит 8 очерков, написанных в виде методически-научной иллюстрации к предыдущему изложению и как примеры использования разработанной методологии при постановке и решении конкретных исследовательских задач.

Очерк 1. *Истоки ладового мышления.* Стабилизация ладового чувства начиналась из олиготонных звукорядов: в амбитусе большой секунды, терции (на последнее обратил внимание Климент Квитка). В обоих случаях признаки устоя приобретал нижний тон. В напевах терции-кварты мелодия длительное время (в Полесье и Карпатах до сих пор) использовала свободное интонирование речевого порядка. На этапе освобождения музыки от влияния речи возникло явление, которое можно назвать *междустрофовой респонсорностью.* В таких напевах финальный тон каждой строфы не является целиком устойчивым. Это как бы "антикаданс", который разрешается в устой в начале следующего куплета. Следующий шаг в формировании лада связан с плагальностью. В таких напевах 2 устоя: мезовый (серединный) и финальный, который современный музыкант воспринимает как "доминанту"

(V ступень). В плагальных средневековых ладах сохраняется влияние повествовательной речевой модальности.

Очерк 2. *Генезис двух типов ладканий.* Два типа – нецезурированное ладканье и цезурированное – являются типологической основой украинской свадьбы. Анализ представительной группы вариантов доказывает, что возникли они из потребностей обрядовой магии и сохраняют ряд ее признаков.

Очерк 3. *Типология купальской песни "Гей, око Лада".* Это редкий текст, где наблюдается удивительное сохранение, во-первых, императивной модальности, во-вторых, языческой лексики. Привлечение к анализу ряда вариантов купальских песен с напевами позволяет утверждать, что данный текст исполнялся с напевом, имевшим диалогическое употребление в купальском действе "волхв – род (племя)". Проведенная реконструкция порождает надежду, что со временем, при полной компьютеризации славянских напевов, не исключена возможность озвучивания текстов, записанных без мелодий.

Очерк 4. *Форма русской протяжной песни.* Привлечение к анализу методики масштабно-синтаксических структур (Л. Мазель) позволяет усомниться в утвердившемся мнении, что мелодия в русской протяжной песне диктует форму. Свободные, как кажется на поверхностный взгляд, распевы оказываются связанными со структурой текста, в котором четко проявляется формирующее влияние масштатно-синтаксических структур, действующих на уровне интуиции и подсознания и управляемых логическими фигурами мышления.

Очерк 5. *Синтаксис фольклорных текстов.* На эмпирическом уровне произведен подсчет количества сложно-подчиненных предложений в различных жанрах фольклора. В итоге выявлена тенденция к постепенному усложнению синтаксиса от календарных до поздних ("лирических") песен.

Очерк 6. *Поэтический параллелизм с позиций эволюции мышления и музыки.* Тропы и иные средства поэтики рассматриваются в фольклоре как преимущественно выразительные средства. Но их происхождение не получило достаточного освещения в фольклористике. На

примере параллелизма показана определяющая роль в их возникновении магической стадии мышления и логических фигур сериации и классификации.

Очерк 7. *Эзотеризм обрядовых напевов.* Предложен критический взгляд на понимание жанрово-родовой структуры фольклора. Обрядовый массив рассматривается как сакральный, а необрядовый – как профанный (десакрализованный). Группировка календарного фольклора производится с учетом солнечных фаз: прежде всего двух солнцестояний. Утверждение официальной науки, что наличие земледельческой тематики в зимних обрядах является следствие передвижения начала года с весны на зиму (после крещения Руси), несостоятельно. С эзотерической точки зрения зимнее солнцестояние – *инициация циклического земледельческого года*, что и объясняет не буквальный смысл "весенней" тематики, а ее магическое использование. Это также вскрывает причины существования музыкально-интонационных "арок" и тождественных напевов, например, между типами зимних песен ("Маланка") и купальскими; или между свадебными и жатвенными напевами. Общие типологические формулы "ладканий" символизируют воспроизведение рода (свадьба) и, по аналогии, – воспроизведение землей инициированных зимой и осуществленных в весенних полевых работах посевов зерновых культур.

Очерк 8. *Ритмоструктурная типология: генетические основания.* Моделирование песенного ритма разработал К. Квитка, уточнил и применил в этномузыкологических исследованиях В. Гошовский. Однако еще не исследованы вопросы исторической обусловленности ритмоструктурного моделирования и генезиса его типологических фигур. С учетом деятельности психики как процессов возбуждения и торможения были проанализированы принципы ритмического развития и ритмических конфигураций в песенных сегментах украинского фольклора (см. нотные примеры 78–88). Их пять: два замкнутых (объединение и дробление с объединением) и три разомкнутых (дробление, объединение с дроблением и репетиция).

Типы ритмического развития связаны с историей речевого предложения и музыкальной формы. После возникновения в финальном палеолите синтагмического мышления начали складываться: в языке – понятия, в напевах – мотивы-фразы. В мезолите возникает повествовательное предложение с предикативной нормой *замыкания* (суммирования) речевого сообщения интонационно и по смыслу. Принцип интонационно-ритмического суммирования-объединения, действующий в речи и музыке, формируется одновременно в обоих компонентах. В музыке типы развития приобретают четкие музыкально-ритмческие выражения.

В начале неолита сложилось *дробление с объединением*. На законах зеркальной симметрии возникли значительно позже (в Средневековье) принципы *дробления* и *объединения с дроблением*. Репетиционный ритм не связан с речевыми или музыкальными причинами. Он является частным времяизмерительным вариантом важнейшего принципа *биоценоза* – повторности на физиологическом, производственном и ментальном уровнях.

Музыкальный фольклор – органическая часть истории, географии и биологии, продукт развития рефлексирующего мышления и биосферы. Римоструктурные архетипы начали складываться в первобытном искусстве – тогда, когда не было еще современных этносов. Поэтому логические коды фольклора в равной степени являются факторами как этническими, так и надэтническими.

Анатолий Иваницкий

Summary

The work of Anatoliy Ivanitskiy, the Professor and Doctor in Art Criticism, "Historical Syntax of Folklore" (problems of the origin, chronology and decoding of folk music) researches insufficiently studied processes of music origin and formation of musical form. Besides the genesis of music, a significant part of researched objectives was decoding and chronology of information contained in different historical layers of the musical structure. Selected materials of various historical disciplines have been used in the research: ethnic musicology, logic, linguistics, history, ethnography, psychology and archeology. Folklore morphogenesis is considered, as a whole, a unity of thinking process, language and music. Here lies the difference of the proposed theory of music origin (and that of art) from the previous where the thinking process and its logical shapes were not taken into account. The attention of the researcher has been focused on the entire time distance of anthropogenesis and as regards music — from the very birth of musical and speech intonations in upper Paleolithic Age until the formation of responsive (question and answer) musical period in the later Middle Age period.

The work consists of three parts.

Part 1. Historiographic. It contains a critical analysis of views on segmentation, syntactic and folklore time. The author points to insufficiency of the generic approach to segmentation (in music, speech and poetry) as speech articulation — the quality of thinking, the basis of logical communication. Along with segmentation, the morphogenesis appears (in speech, music, dance and art). In the musical and folklore work, the segment is presented as structural and logical unit (neither the tact nor a word can be such) and simultaneously elemental (and basic at the same time) syntax formation. Therefore, syntax of the song includes motifs and phrases, lines of the song and stanzas (or their musical analogues called periods), their types, interaction and their division according to the main stages of anthropogenesis.

Logical figures and syntax, according to archeologists (V.Danilenko), can be studieđ along with archeological sources. These syntax categories can show periods and chronological stages in time of folk song and date appearance of components of the musical form.

Part 2. Theory. Any kind of activity is governed by thinking process and its functioning is based on the basic logical figures. Main figures are binary oppositions (mastered 800, 000 years ago by archaic beings), binary compositions, seriation, classifications, cause and effect connections (hypotaxis and its formal reflection in syllogism). Research of these logical figures used in speech and music helps build the following chronological range.

During Mesolithic period, a simple sentence appears and its syntax analogue — musical sentence (song (popevka — a kind of melodic form — "Schedrik" elaborated by N.Leontovich). Speech based on accumulation of simple sentences forms seriation. In musical form repetition of popevka (sentences) influenced by symmetry creates a stanza, and series of stanzas create couplets. In Neolithic period, a man learnt parataxis (complex coordinate sentences). Narrative modality takes place of imperative modality that dominated during much earlier period forming anti-cadenza and cadenzas. In music, there appear paratactic tunes (analogues of complex sentences with accumulation of popevka with anti-cadenza and tunes ending in popevkas that in their term end in completed cadenza. In the end of Neolithic Age, the elements of hypotaxis were being developed. This process, according to the historical linguistics, completes in the late Middle Ages.

In European music of 16^{th} -17^{th} centuries there appears homophony, a functional harmony, musical period, in folklore — hypotactic tunes which are the analog of responsive or the question and answer musical period.

According to the indicated parameters, the analysis of folklore melodies allows to determine during which historical period one or the other melody had appeared (it could appear later — as in speech we use interjections that were known in the early Paleolithic Age). It should be emphasized that in the structure of almost each particular melody, except domineering indications of one or the other epoch (Madlen, Mesolithic, early or late Neolithic periods, Bronze and Middle Ages, etc), one can discover the elements of

other epochs. In monograph, the range of musical examples had been analyzed for that purpose.

Part 3. Analytical. It contains 8 sketches written as a methodical and scientific illustration to the previous topic and examples of usage of the methodology developed when determining and finding solutions to some particular research objectives.

Sketch 1. Origins of thinking in modes. Stabilization of feeling the modes had begun from oligotonika scales: in ambitus of a second, mediant. (the latter was noticed by Kliment Kvitka). In every case the indications of Ustoi were assigned to a lower tone. In mediant – quart, tunes the melody had been using the free intonation of the speech structure (in Polissya and Carpathians until now). At the stage of music becoming free from the influence of speech a phenomenon of inter-stanza response had appeared. In such melodies, the final tone of every stanza is not very stable. It seems like the anti-cadenza that flows into ustoi in the beginning of the next verse. The next step of forming the mode is connected with plagal forms. In such melodies of 2nd ustoi: mesoic (middle) and final which is perceived by today's musician as dominant (V degree). In plagal Middle Age melodies the influence of narrative speech modality had been preserved.

Sketch 2. Genesis of two types of ladkan (wedding song). Two types of non-censored ladkan and censored ladkan are the typical basis of Ukrainian wedding. Analysis of the group of presented variants proves that they appeared due to the magic of customs and keep many of its features.

Sketch 3. Type of Kupala song "Hey, oko Lada". It is a rare verse where firstly, the imperative modality and secondly, language vocabulary are surprisingly preserved. Analysis of Kupala songs shows that the verse here was sung in the form of dialog that used tribe *volkhv*. Reconstruction completed makes us believe that with time when Slavic melodies will be fully computerized, there will be a possibility of recording the texts without melodies.

Sketch 4. Russian *protyazhnaya* (long-drawn) song . Methodical analysis of wide-scale syntax structures (L.Mazel) shows uncertainty in the opinion that melody in the Russian song *protyazhnaya* dictates the form. As it seems from the first sight, singing is connected with the text structure where

the forming effect of wide-scale and syntax structures that can be felt intuitively and subconsciously and governed by the logical figures of thinking are clearly defined.

Sketch 5. Syntax of folklore texts. The number of the complex sentences with subordinate clauses in the different genres of ocfolklore was counted on the empiric level. As a result, the tendency to the step-by-step complication of syntax was shown in calendar and more later lyrical songs.

Sketch 6. Poetic parallelism from the positions of evolution of the thinking process and music.

Tropes and other poetic forms are considered in folklore as mainly expressive means. Their origin, however, was not sufficiently highlighted in folklore studies. As an example of parallelism, the defining role of magical stage of thinking and logical figures of seriation and classification are being shown.

Sketch 7. Esoterism of ritual songs. A critical outlook for genre and type structure of the folklore is being offered. Ritual folklore is considered as sacral and non-ritual as profane (non-sacral). The grouping of calendar folklore with sun phases is explained — first of all, two solstices. Confirmation of official science that using agricultural theme in winter traditions was as a result of changing the beginning of the year from spring to winter (after the baptism of Rus) proved to be inadequate. Based on esoteric views, winter solstice is an initiation of the cyclic agricultural year that is not literally explained by spring themes but by its magical use. This view also shows us the reasons of existence of musical and intonation arches and identical melodies — for instance, winter songs (Malanka) and Kupala songs or wedding and harvest songs. The typical ladkan accentuate the process of reproduction (wedding) and harvesting of grain cultures initiated in winter and sowed during spring.

Sketch 8. Typology of rhythm and structure: genetic bases. The modeling of the song rhythm was designed by K.Kvitka, improved and used in ethno musical investigations by V.Goshovskij. However the matters of genetic conditionality of typology in rhythm and structure and its logical figures haven't been researched yet. Taking into account the activity of psychic

as stimulation and inhibition the principals of rhythmic development and rhythmic configurations in the song segments of Ukrainian folklore were analyzed (see note examples 78-88). There are five of them: two closed (integration and subdivision with integration) and three open (subdivision, integration with subdivision and rehearsal).

The types of development are combined with the history of speech proposition and musical form. After the appearance in final paleolith of syntagmatic thinking the fact of appearance was found out: in language – the conceptions, in tunes – motif-phrases. In mesolith the declarative sentence appears with the norm of predicative *closing*, *summation* of spoken message, from the point of view of the intonation, as well as meaning. The principal of intonation and rhythmic summation and connection is formed at the same time in speech and music. Thus in musical rhythmics forms the principal of *rhythmic integration*. In the beginning of the neolith period the *subdivision with integration* appeared. The principals of *subdivision* and *integration with subdivision* appeared much later (in the Middle Ages) according to the laws of mirror symmetry. Rehearsal rhythm is not connected with speech and musical factors.

Translated by Tatyana Semichaevska

Наукове видання

ІВАНИЦЬКИЙ Анатолій Іванович

Історичний синтаксис фольклору
Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики

Редактор *Є. Д. Колесник*
Коректор *Л. Я. Шутова*
Комп'ютерний набір: *А. І. Іваницький*
Комп'ютерна верстка: *Г. А. Пєшков*
Дизайн: *В. В. Георгієв*

Підписано до друку 02.11.08 р. Гарнітура Times
Формат $60/84_{1/16}$. Папір офсетний. Друк офсетний
Ум. друк. арк. 23,5. Наклад 300 прим. Зам. № 415

ПП "НОВА КНИГА"
21029, м. Вінниця, вул. Квятека, 20
(0432)52-34-81, 52-34-82
E-mail: info@novaknyha.com.ua
www.novaknyha.com.ua
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції ДК № 2646 від 11.10.2006 р.

Віддруковано ПП «Едельвейс і К»
Тел.: (0432) 550–333.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
ДК № 2792.